ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО

85 11

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





КАРОЛ БЕЛИЦКИЙ (ЧССР)
СЛУШАЙ ЗВОН КОЛОКОЛОВ МИРА



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР НОЯБРЬ 1985

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
ВАРТАНОВ А. С.
КОВАЛЕНКО Г. Я.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
ПОРТЕР Л. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 03456
сдано в набор 30.08.85 г.
подп. в печать 08.10.85 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 245 000
заказ 2423
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:

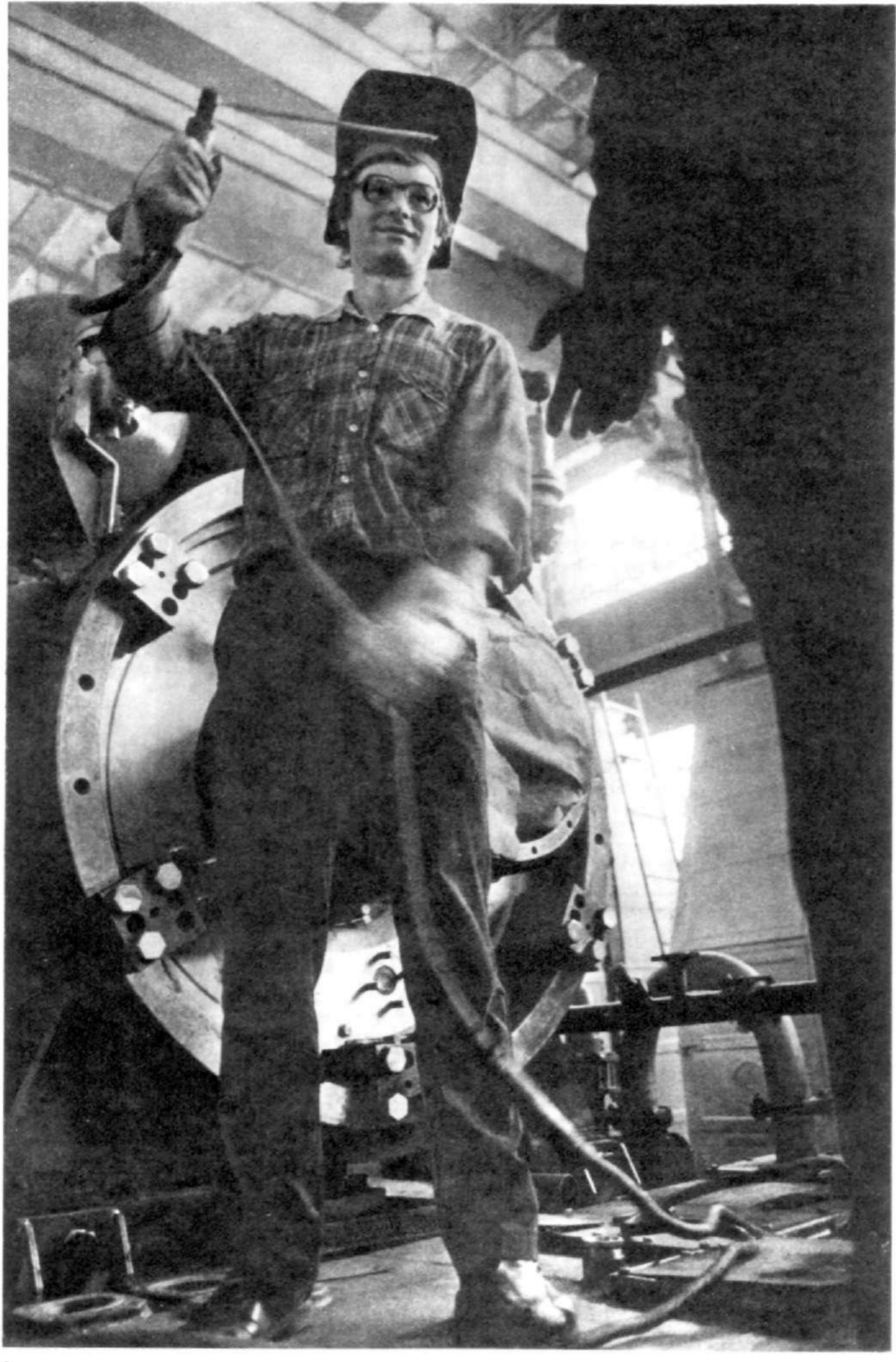


АЛЕКСАНДР ЛЫСКИН (СССР)
МАРШ МИРА

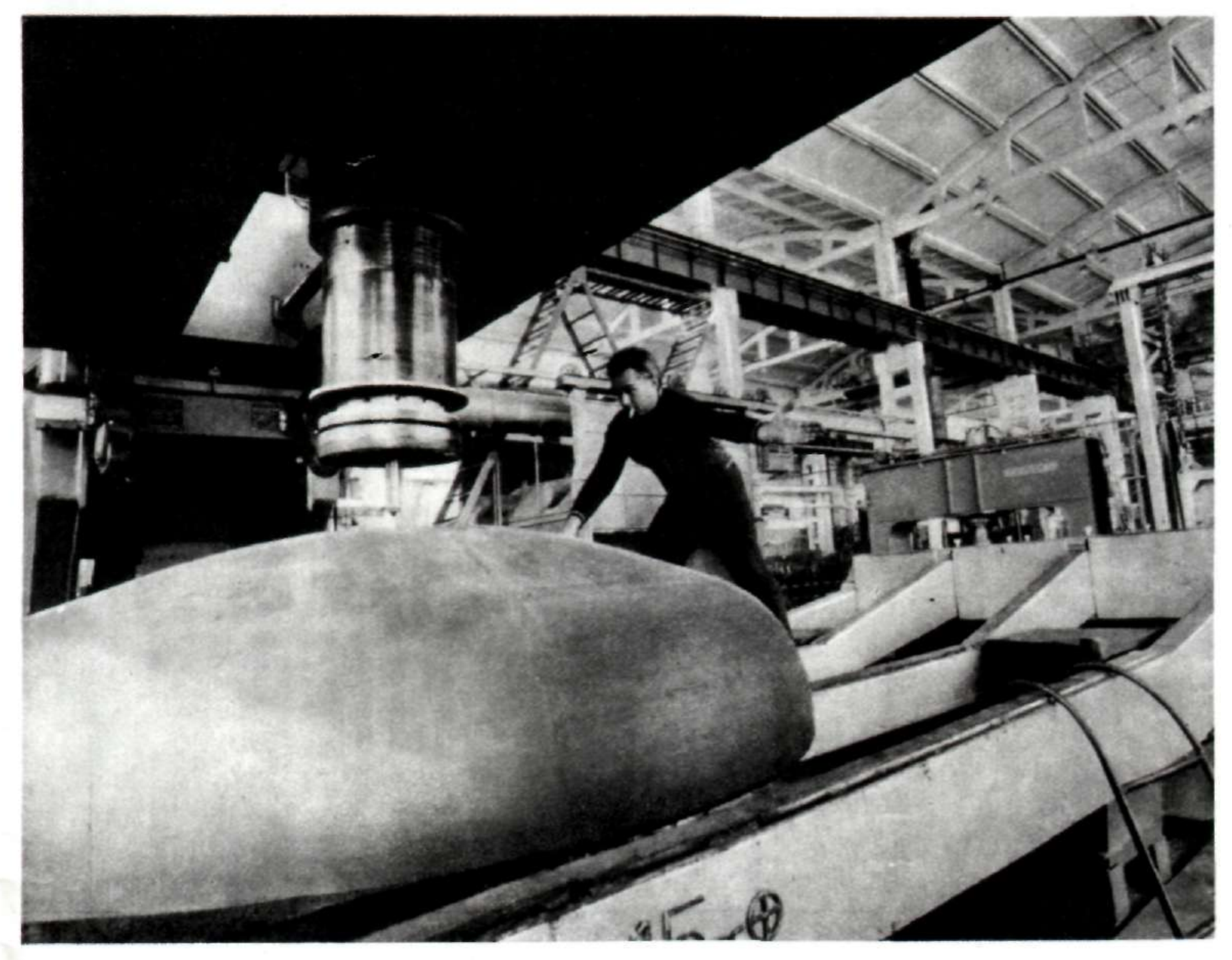


ИМРЕ ДИОШИ (ВЕНГРИЯ)
СТАРТ НА РАССВЕТЕ

© «СОВЕТСКОЕ ФОТО», 1985.



Эдуард Белтов **Фотоинформация к размышлению**



ВЛАДИМИР ВЯТКИН ИЗ СЕРИИ «ЭКСПЕРИМЕНТ В СУМАХ»

Прежде чем поговорить о том, что и как снял в Сумах фотокорреспондент агентства печати «Новости» Владимир Вяткин, необходимо, я думаю, попытаться представить себе, в чем, собственно, состояла задача, поставленная перед ним. С января 1985 года Сумское машиностроительное научно-производственное объединение имени М. Фрунзе работает в условиях экономического эксперимента, суть которого можно определить так: финансовые затраты, направленные на техническое перевооружение, реконструкцию и расширение действующих производств, научно-технические исследования, на образование фондов экономического стимулирования и на социальные нужды, осуществляются за счет средств самого объединения. Проще говоря, коллектив объединения стал хозяином собственных доходов и получил возможность экономно, бережливо и наиболее рационально вести хозяйство. Уже через полгода работы в новых условиях стало ясно, что найдена и апробируется в высшей степени прогрессивная форма организации производства.

Но что же, Вяткин «снимать эксперимент» поехал? Да нет, конечно: экономический эксперимент физических параметров не имеет, так что если здесь и можно что-то снять, так уж не сам эксперимент, к тому же протяженный во времени.

Но в Сумы Владимир Вяткин все же поехал и материал отснял.

Мне кажется важным начать разговор о работе Вяткина с определения жанра, в котором она снята, потому что вопрос о жанровой определенности материала и, что, на мой взгляд, еще более важно, престижности того или иного жанра за последние годы стал занимать в повседневной практике фоторепортера место слишком значительное, чтобы не привлечь к себе особого внимания.

Как-то так получилось, что один из основных жанров фотожурналистики — информация — не то чтобы оказалась на задворках, но, так сказать, по общему молчаливому согласию отдана на откуп начинающим, не имеющим достаточного опыта фоторепортерам. Почему так случилось — предмет особого разговора, но факт остается фактом. Не думаю, чтобы это явление представляло чисто академический интерес: фотоинформация как наиболее оперативный жанр фотожурналистики заслуживает и особого внимания, и осо-



ВЛАДИМИР ВЯТКИН ИЗ СЕРИИ «ЭКСПЕРИМЕНТ В СУМАХ»

бого отношения к себе именно сейчас, когда общественное мнение оперативно реагирует на появление новых инициатив, экспериментов, поисков в самых разных областях жизни. Информированность общества находится в прямой зависимости от мобильности репортерского корпуса — эта, казалось бы, очевидная истина забывается, к сожалению, многими его представителями...

Вернемся, однако, к предмету нашего разговора — работе Владимира Вяткина.

Что же он снимал на Сумском машиностроительном научно-производственном объединении? Репортаж? Вряд ли: репортажа как жанра уже по самому определению не может быть вне некоторых событий, естественным образом существующих в легко обозримых временных рамках. Это и не фотоочерк, жанр, особенно почитаемый фотожурналистами за богатейшие возможности проникновения в суть явления или человеческого характера. Тут все общо и в то же время конкретно. Вот цех, вот люди, вот станки — информация. Та самая, о которой шла речь выше, та самая необходимая фотоинформация, дающая любознательному читателю (впрочем, какой читатель теперь не любознателен?) ответы на многие вопросы, не входящие в прерогативу других, более емких жанров — очерка, репортажа.

Поначалу смущает некоторая «обязательность» отдельных кадров Вяткина, но внимательно вглядевшись, понимаешь, что это не столько обязательность, сколько необходимость. Скажем, верхняя точка, с которой им был снят интерьер цеха, необходима, с одной стороны, для того, чтобы обозначить топографию места действия, а с другой — для того, чтобы подчеркнуть масштабы производства. Рабочая бригада. О чем-то говорят в минуту отдыха два десятка мужчин, составляющие здоровый коллектив. Машины и механизмы — где-то там, на втором плане, и хотя их присутствие ощущается, чувствуется (так, как чувствуется подтекст в литературном произведении), в этом кадре главное — люди, их внешний облик, манера держать себя. Я бы не назвал этот кадр отличным — левая его часть кажется мне «не работающей», но свою задачу он выполняет, давая нам представление об атмосфере, сложившейся в трудовом коллективе. Думаю, для фотоинформации это не так уж мало.

Буквально в считанные дни прочно вошло в наш обиход выражение «человеческий фактор», еще недавно существовавшее как узкопрофессиональный термин у экономистов и специалистов, работающих в области организации производства. Интерес к человеку не просто как к социальной единице, выполняющей те или иные производственные функции (хорошо ли, плохо ли — это другой вопрос), но как к фактору, без учета которого невозможно дальнейшее развитие экономики в целом. Тут, видимо, к месту будет сказать о том, что осталось за кадром. Так вот, для работников Сумского машиностроительного научно-производственного объединения только за последние четыре года построено 150 тысяч квадратных метров жилья, четыре детских комбината, несколько спальных корпусов в пионерском лагере «Чайка» и другие объекты. Уже по плану 1985 года за счет прибыли, полученной в первом полугодии, объединение будет строить жилья на сумму 1,26 миллиона рублей. Намечено расширение заводской базы отдыха на черноморском побережье Крыма... Итак, в Сумах идет эксперимент. Мы хотим знать о нем как можно больше, нам интересно не только то, что он нам даст, но еще и в каких условиях проводится эксперимент, кто его осуществляет.

Для этого и отправился в Сумы фотокорреспондент агентства печати «Новости» Владимир Вяткин.

И вот перед нами — фотоинформация...



Международная выставка «Интерпрессфото-85»



Одним из важнейших фотографических событий нынешнего года стала выставка «Интерпрессфото-85», проходившая в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР. Проводилась она Международной организацией журналистов и Союзом журналистов СССР совместно с ЦК ВЛКСМ в рамках культурной программы XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

В своем выступлении на открытии экспозиции заместитель председателя правления Союза журналистов СССР И. А. Зубков отметил, что девиз выставки — «За мир и взаимопонимание между народами, за гуманизм и прогресс» — дал возможность участникам отразить в своих работах 40-летие Великой Победы над фашизмом, мероприятия, связанные с объявлением ООН 1985 года — Годом молодежи, борьбу народов за мир, против угрозы ядерной катастрофы. Поздравляя участников и гостей с открытием выставки, он пожелал фотожурналистам новых творческих свершений.

Секретарь МОЖ Виктор Стамате приветствовал присутствующих от имени этой международной организации. Нынешняя экспозиция, сказал он,— большое достижение мировой фотожурналистики; на стендах мы встречаем работы фотографов из стран, прежде не принимавших участия в этой представительной выставке — главным образом из стран, освободившихся от колониальной зависимости и вставших на путь развития своей экономики, проводящих социальные преобразования во всех сферах своей жизни. Это свидетельствует о том, что девиз «Интерпрессфото» приобретает все большее звучание в мире и привлекает к ней новых участников. Выставка этого года — рекордная по числу участников, заметно вырос и уровень работ. Следует отметить высокую активность, проявленную советскими фотожурналистами — это еще один пример их преданности своей профессии, своему долгу.

Виктор Стамате вручил высшую награду выставки — Гран-при — фотографу из ФРГ Клаусу Розе за антивоенную фотографию «Участница Марша мира». Президент фотосекции МОЖ Хайнц Фротчер и председатель жюри Геннадий Копосов вручили почетные премии и золотые медали советским фотожурналистам, присутствовавшим на вернисаже.





ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ «ИНТЕРПРЕССФОТО-85»

ВРУЧЕНИЕ ГРАН-ПРИ МОЖ КЛАУСУ РОЗЕ (ФРГ)

ЗОЛОТУЮ МЕДАЛЬ ПОЛУЧАЕТ ВЛАДИМИР ВЯТКИН (СССР)

Награды победителям

В состав международного жюри выставки «Интерпрессфото-85», утвержденного президиумом МОЖ, входили известные фотожурналисты и деятели фотографии, представлявшие тринадцать стран мира: Геннадий Копосов (СССР) — председатель жюри, Йоол Сварт (Нидерланды), Эдвард Смолински (ПНР), Джамиль Бжара (Сирия), До Фуонг (Вьетнам), Лиена Сарастэ (Финляндия), Эва Келети (ВНР), д-р Хайнц Фротчер (ГДР), Трайян Просан (СРР), Хосе Гонсалес Иглесиас (Куба), Жаянт Харкаре (Индия), д-р Мирослав Тулеа (ЧССР), Рикардо Рангель (Мозамбик). Жюри присудило 48 премий по восьми категориям. Фоторепортеры — представители Аргентины, Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Индии, Испании, Кубы, Мальты, Мексики, Польши, Румынии, Сингапура, СССР, ФРГ, Чехословакии и Организации Освобождения Палестины (ООП) получили золотые, серебряные и бронзовые медали.
Призы МОЖ и международных общественных организаций получили более 50 фотографов из 16 стран и ООП.

Гран-при МОЖ присужден Клаусу Розе (ФРГ) за фотографию «Участница Марша мира».

ПО КАТЕГОРИИ «ИНФОРМАЦИОННЫЕ СНИМКИ»:

Золотая медаль — Клаус Розе (ФРГ) — «Участница Марша мира».

Серебряные медали — Клифтон Ау (Сингапур) — «Где моя мама?»; Педро Вальтьерра (Мексика) — «Война и мир».

Бронзовые медали — Пабло Ласански (Аргентина) — «Репрессия»; Эдуардо Лонгони (Аргентина) — «Матери с площади Мая»; Мануэль Эрнандес де Леон (Испания) — «Репрессии в Уругвае».

ПО КАТЕГОРИИ «СЕРИИ ФОТОСНИМКОВ, ФОТОРЕПОРТАЖИ»:

Золотая медаль — Леопольд Дзиковски (Польша) — «Когда приходит помощь».

Серебряные медали — Махмуд Дабдуб (ООП) — «В лагере Шатила»; Эдуард Жигайлов (СССР) — «На собаках по Северу».

Бронзовые медали — Хосе Артуро Франко (Мексика) — «1 Мая — день борьбы»; Иренеуш Собещук (Польша) — «Наводнение»; Лежек Вроблевски (Польша) — «Операция «Надежда».

ПО КАТЕГОРИИ «ПОРТРЕТ»:

Золотая медаль — Герд Роман (ФРГ) — «Отдых шахтера».

Серебряные медали — Чоу Иен.Фук (Сингапур) — «Аппетиту возраст не помеха»; Хольгер Буш (ГДР) — «В районе засухи».

Бронзовые медали — Педро Луис Раота (Аргентина) — «Ожидание»; Золтан Полья (Венгрия) — «Ромеш Чандра»; Умберто Валера Розалес (Куба) — «Взгляд».

ПО КАТЕГОРИИ «СПОРТ»:

Золотая медаль — Владимир Подлегаев (СССР) — «Дзю-до».

Серебряные медали — Мануэль Эрнандес де Леон (Испания) — «Нокаут!»; Нестор О. Гонсалес (Аргентина) — «Ритм в H_2O».

Бронзовые медали — Карел Влчек (Чехословакия) — «Пойманный солнцем»; Ференц Немет (Венгрия) — «Неудачный штурм мирового рекорда»; Владимир Чепига (СССР) — «Зовущий голос вершин».

ПО КАТЕГОРИИ «ЧЕЛОВЕК И ЕГО ДЕЛО»:

Золотая медаль — Владимир Вяткин (СССР) — «Трудные шаги к счастью».

Серебряные медали — Иштван Чер (Венгрия) — «Учительница»; Катя Ворх (ГДР) — «Первые трудности и радости — девушки Намибии учатся».

Бронзовые медали — Май Нам (Вьетнам) — «Целина поднята»; Александр Князев (СССР) — «Поет Алла Пугачева»; Алексей Бойцов (СССР) — «Трасса закончена».

ПО КАТЕГОРИИ «ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ»:

Золотая медаль — Имре Бенко (Венгрия) — «Неделя во Вьетнаме».

Серебряные медали — Наг Мохан (Индия) — «Засуха»; Зузана Гумпалова (Чехословакия) — «Пражские близнецы».

Бронзовые медали — Аттила Манек (Венгрия)— «Дерево среди домов»; Евгений Березнер (СССР) — «Жди, когда других не ждут...»; Сергей Васильев (СССР) — «Знакомство не состоялось».

ПО КАТЕГОРИИ «ЦВЕТ»:

Золотая медаль — Лайош Вебер (Венгрия) — «Воздушная гимнастика».

Серебряные медали — Вячеслав Бобков (СССР) — «Фламинго»; Владимир Чистяков (СССР) — «Переход через Каракумы».

Бронзовые медали — Леонид Якутин (СССР) — из серии «Афганистан»; Олег Гомола (Чехословакия) — «Счастье»; Георги Колев (Болгария) — «Горноспасатели».

ПО КАТЕГОРИИ «МОЛОДЕЖЬ СЕГОДНЯ»:

Золотая медаль — Сергей Васильев (СССР) — «В новом районе».

Серебряные медали — Герд Роман (ФРГ) — «Пас»; Мартина Кайзер (ГДР) — «Пересмена».

Бронзовые медали — Джозеф А. Велла (Мальта) — «Мальчишки»; Лазэр Дину (Румыния) — «Париж»; Ханс-Юрген Хорн (ГДР) — «Воспитатель детского сада Франк».

Приз Всемирной федерации профсоюзов — Хосе Артуро Франко (Мексика) — «1 Мая — день борьбы».

Приз Международной демократической федерации женщин — Павел Кассин (СССР) — «До свидания».

Приз Всемирного Совета Мира — Петер Кро (ГДР) — «Советские и американские ветераны войны встретились вновь через 40 лет в Торгау на Эльбе».

Премия имени Александра Родченко — Томаш Ревез (Венгрия) — «Меня доставили в отделение реанимации»; Клифтон Ау (Сингапур) — «Где моя мама?».

Приз Союза журналистов ГДР — Николай Гынгазов (СССР) — «Лица Севера»

Хайнц Фротчер **Главная тема — борьба за мир**

Президент фотосекции МОЖ

В третий раз на московских стендах *демонстрировалась традиционная международная* фотовыставка «Интерпрессфото». Основанная четверть века назад, задуманная как смотр прогрессивной журналистской фотографии мира, она с тех пор проводится каждые два года под патронажем Международной организации журналистов и одной из национальных организаций — «хозяйкой» очередной экспозиции. Нынешняя выставка ознаменовалась еще и тем, что, кроме обычных своих задач, стала важным политическим и культурным мероприятием Года молодежи, объявленного Организацией Объединенных Наций, и XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Девиз ее был, как и прежде, — «За мир и взаимопонимание между народами, за гуманизм и прогресс». Каждый, кто знакомился с экспозицией, *разместившейся на двух этажах нового* Центрального выставочного зала Союза журналистов СССР на Гоголевском бульваре, не мог не почувствовать, что основное содержание работ фотожурналистов — стремление защитить и сохранить жизнь на нашей планете, выраженное самыми разными изобразительными средствами. Авторы решали эту тему по-разному, но и в снимках плакатного звучания, охватывающих масштабные многотысячные манифестации, и в локальных кадрах, информативное зерно которых обнаруживается только при пристальном рассмотрении или даже после прочтения подписи, гражданская позиция читалась очень четко: искренняя заинтересованность фотожурналистов в судьбах нашей планеты. Фотография борется за мир и взаимопонимание между *народами — вот главная тема фотовыставки.*

Международному жюри предстояло выбрать лучшие работы из 3000 фотографий, присланных 593 фотографами из 47 стран и Организации Освобождения Палестины. С удовлетворением можно отметить, что значительно больше, чем в прошлые годы, поступило работ авторов из латиноамериканских и азиатских стран; впервые приняли участие в выставке фотографы из Уругвая, Венесуэлы, Кувейта, Сингапура, Филиппин, Зимбабве, Мальты и Маврикия. Следует также сказать о возросшем профессиональном уровне репортеров Индии, Кубы, Мексики, Вьетнама. Ряд работ, отмеченных медалями и дипломами, — несомненное свидетельство их творческого роста. Члены жюри с глубоким удовлетворением констатировали, что в оценке снимков нашли свое отражение общие принципы, единодушие во взглядах и критериях оценки творчества прогрессивных фотографов. По мнению большинства коллег, четкости работы жюри во многом способствовали отлично организованная деятельность секретариата выставки и последовательное осуществление демократических принципов председателем жюри Геннадием Копосовым.

Каждый профессиональный фотожурналист и опытный фотолюбитель знает, что одной лишь значимостью темы завоевать внимание зрителя нельзя — нужны яркие изобразительные средства, высокая техника фотографического исполнения и, не в последнюю очередь, достаточно хорошее представление снимков на страницах прессы, в книге, в плакате, на выставочном стенде. Именно этими факторами обусловливается степень массового воздействия *средств визуальной информации.*

На выставке «Интерпрессфото» были представлены самые различные темы и жанры. Но не во всех категориях авторы выступили на одинаково высоком творческом уровне. Фотографии в категориях «Информационные снимки», «Спорт», «Портрет» явно уступали работам, рассматривавшимся в категориях «Серии», «Человек и его дело», «Повседневная жизнь», «Цвет». О последних надо сказать особо. Авторы из 20 стран прислали свыше 400 цветных снимков — только из них одних можно было бы создать великолепную международную выставку. Успех «цвета» обусловливается, видимо, тем, что резко возросла доля цветных фотографий в журналах, книгах, на телевидении, в рекламе. Возможности современной цветной фотографии разнообразны — *так, например, отмеченная золотой* медалью спортивная серия Лайоша Вебера (ВНР) «Воздушная гимнастика» свидетельствует о том, что она способна раскрыть больше, чем может увидеть человеческий глаз, наблюдающий за стремительными спортивными упражнениями, а снимок Вячеслава Бобкова «Фламинго» подтверждает возможность передачи самых нежных и тонких нюансов окружающей природы.

Ориентироваться в огромном количестве разнообразных по темам и сюжетам снимков, присланных на выставку, помогали критерии, положенные в основу оценок жюри. Наиболее высоко ценились работы, несущие в себе фотографическую новизну и свежесть, уникальность и оригинальность. Отклонялось все, что являлось *стереотипным повторением известных мотивов*, избитых изобразительных решений. И не случайно наибольшее количество голосов членов жюри собрал снимок Сергея Васильева «В новом районе» в категории «Молодежь сегодня». Молодая симпатичная женщина и ребенок. Наполненная светом и воздухом фотография несет в себе радость жизни, полноту счастья, вызывает у зрителя эмоциональный отклик.

Радует, что на выставке преобладали событийные снимки, правдиво и точно отражающие суть событий и ситуаций повседневной жизни. И недаром, очевидно, треть всех присланных снимков запечатлела именно повседневную жизнь людей. Это свидетельствует о стремлении фотографов и развитых, и развивающихся стран осмыслить с помощью фотокамеры человеческие отношения в самых различных их проявлениях.

Следует отметить развитие такого вида фотографического осмысления действительности, как серии. Среди них мы встречаем работы, посвященные политическим событиям и общественным движениям, труду, досугу, спорту. И снова в центре внимания фотографов — отношения людей. Жюри отдавало предпочтение сериям, в которых повествование тематически едино, где раскрывается суть явления, четко выражена идея автора.

Но Гран-при был присужден все же одиночному снимку фотографа из ФРГ Клауса Розе «Участница Марша мира» — лаконичному и эмоциональному, решенному в откровенно плакатной манере.

Выставка нынешнего года состоялась вскоре после того, как все прогрессивное человечество отметило 40-летие Победы над германским фашизмом. Празднование этой знаменательной даты связывалось с борьбой народов против атомной войны на земле и в космосе, против наращивания вооружений, против расового и социального гнета. Поэтому в творчестве фотографов разных континентов эта тематика нашла свое зримое отражение. Фотожурналисты своими произведениями продемонстрировали, что в обстановке обостренных социальных конфликтов возрастает значение фотожурналистики, что она все больше становится инструментом политики, активного вмешательства в жизнь общества.

XII выставка «Интерпрессфото» по содержанию своих работ очень разнообразна. Есть на ее стендах снимки, показывающие страдания людей, нужду, террор, бесперспективность человека в мире капитала, но превалируют все же оптимистические мотивы. *В таких, например, отмеченных медалями* сериях, как «Когда приходит помощь. Эфиопия» (Л. Дзиковски, Польша), «Трудные шаги к счастью» (В. Вяткин, СССР), отражено сознание ответственности людей нашего времени за судьбы отдельного человека и целых народов, зримо показаны международная солидарность и сотрудничество. Выставка наглядно иллюстрирует мудрую заповедь разума: ради сохранения человечества, жизни на планете Земля нужно активно бороться за мирное сосуществование между народами, между странами с различным общественным строем. Она реалистично отражает наше время со всеми его противоречиями и вместе с тем рассказывает нам о самих фоторепортерах, людях, стоящих «за кадром».

Прогрессивная фотожурналистика требует от репортера политически ответственной деятельности, четкой, нравственной позиции, профессионального мастерства и немалого мужества. Разоблачение неблаговидных политических деяний столь же сложно для репортера, как и показ наступления капитала на права трудового человека. Выступать против реакции, произвола, гнета, бесчеловечности, за осуществление гуманистических принципов в повседневной жизни общества — долг прогрессивного журналиста и потребность его души. Но в странах с реакционными режимами осуществление этой потребности и выполнение этого долга далеко не безопасны и зачастую требуют от фотографа готовности идти на риск, если он хочет быть не только хроникером, но и совестью своего времени и своего народа. Выставка подтверждает — таких обладающих чувством ответственности за судьбы народов фотожурналистов в мире немало, и воздействие их на общество в целом необычайно велико, потому что создаваемые ими фотодокументы в большинстве своем подкреплены четко выраженной эстетической позицией, художественным мастерством. Многие работы «Интерпрессфото-85» обладают огромным эмоциональным зарядом, мобилизующим воздействием. Это тот самый информационный материал, который делает страницы прессы сильнейшим идеологическим оружием.



КЛАУС РОЗЕ (ФРГ)
УЧАСТНИЦА МАРША МИРА
Гран-при







ЭДУАРДО ЛОНГОНИ
(АРГЕНТИНА)
МАТЕРИ С ПЛОЩАДИ МАЯ

ПАБЛО ЛАСАНСКИ
(АРГЕНТИНА)
РЕПРЕССИЯ

МАНУЭЛЬ ЭРНАНДЕС ДЕ ЛЕОН
(ИСПАНИЯ)
РЕПРЕССИИ В УРУГВАЕ



ПЕТЕР КРО (ГДР)
СОВЕТСКИЕ И АМЕРИКАНСКИЕ
ВЕТЕРАНЫ ВОЙНЫ ВСТРЕТИЛИСЬ
ВНОВЬ ЧЕРЕЗ 40 ЛЕТ В ТОРГАУ
НА ЭЛЬБЕ







ХОСЕ АРТУРО ФРАНКО
(МЕКСИКА)
1 МАЯ — ДЕНЬ БОРЬБЫ (ИЗ СЕРИИ)



АЛЕКСЕЙ БОЙЦОВ (СССР)
ПЕРВОПРОХОДЦЫ БАМа



МАЙ НАМ (ВЬЕТНАМ)
ЦЕЛИНА ПОДНЯТА



ВИКТОР ВЕЛИКЖАНИН (СССР)
ГОНЧАР



НИКОЛАЙ ГЫНГАЗОВ (СССР)
ЛИЦА СЕВЕРА (ИЗ СЕРИИ)



АЛЕКСЕЙ БОЙЦОВ (СССР)
ТРАССА ЗАКОНЧЕНА



ИШТВАН ЧЕР (ВЕНГРИЯ)
УЧИТЕЛЬНИЦА (ИЗ СЕРИИ)



АНДРЕЙ СОЛОМОНОВ (СССР)
ВСЕОБУЧ В ЭФИОПИИ







ВЛАДИМИР ВЯТКИН (СССР)
ТРУДНЫЕ ШАГИ К СЧАСТЬЮ
(ИЗ СЕРИИ)



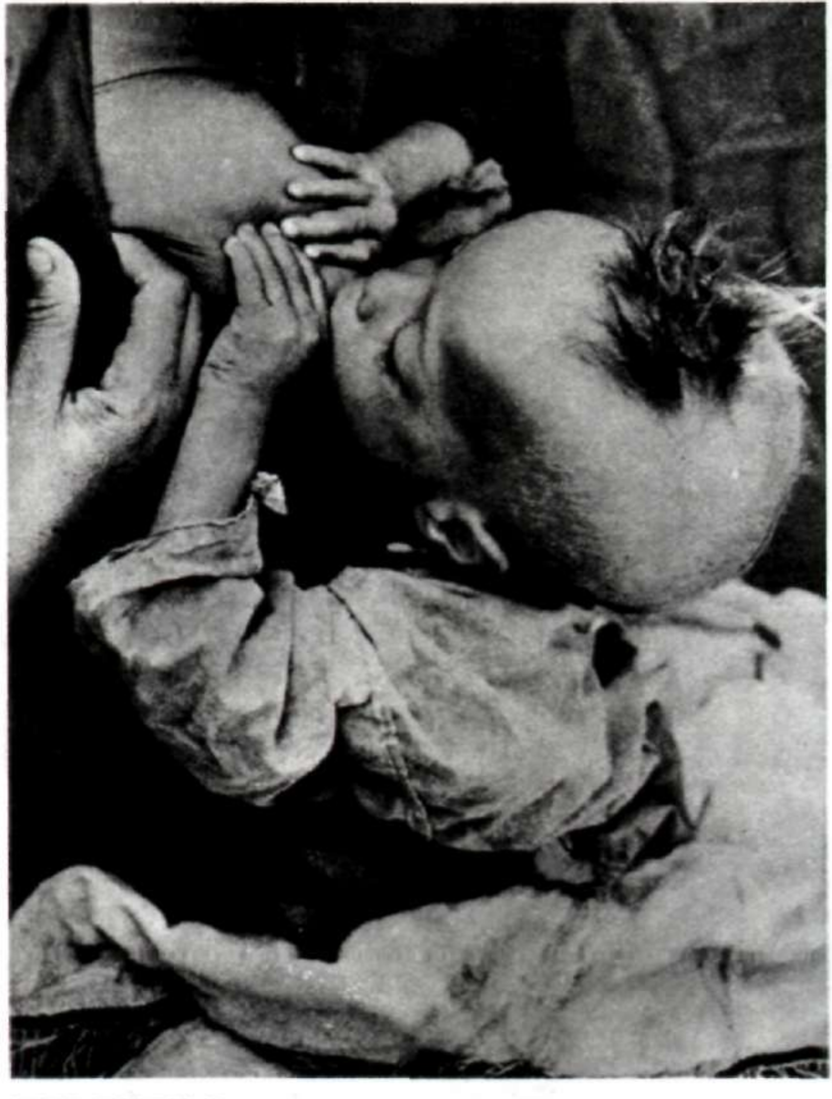




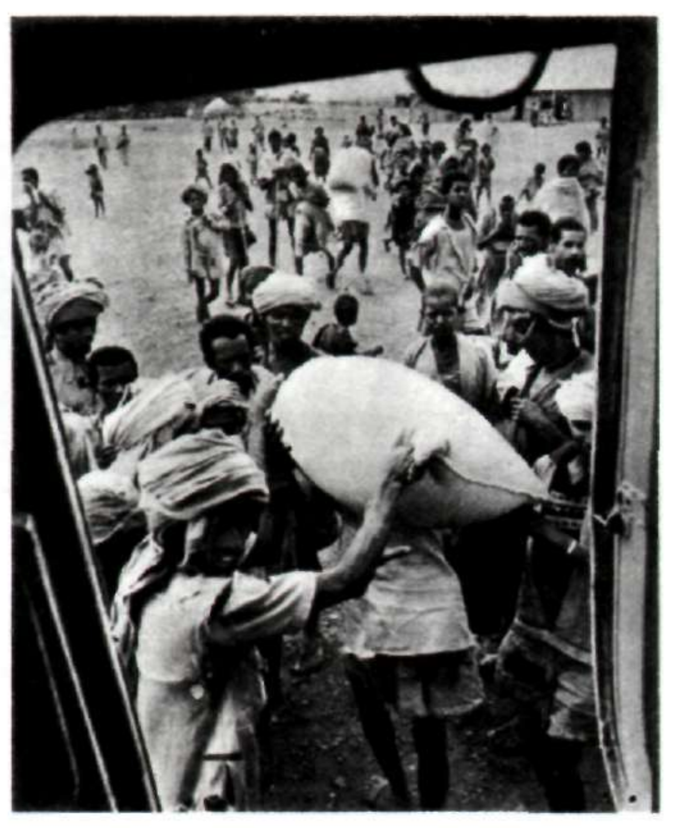




КАТЯ ВОРХ (ГДР)
ПЕРВЫЕ ТРУДНОСТИ И РАДОСТИ —
ДЕВУШКИ НАМИБИИ УЧАТСЯ
(ИЗ СЕРИИ)



ЛЕОПОЛЬД ДЗИКОВСКИ
(ПОЛЬША)
КОГДА ПРИХОДИТ ПОМОЩЬ
(ИЗ СЕРИИ)

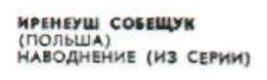


ЛЕЖЕК ВРОБЛЕВСКИ
(ПОЛЬША)
ОПЕРАЦИЯ «НАДЕЖДА»
(ИЗ СЕРИИ)





МАХМУД ДАБДУБ (ООП)
В ЛАГЕРЕ ШАТИЛА
(ИЗ СЕРИИ)



ИРЕНЕУШ СОБЕЩУК
(ПОЛЬША)
НАВОДНЕНИЕ (ИЗ СЕРИИ)

ЭДУАРД ЖИГАЙЛОВ (СССР)
НА СОБАКАХ ПО СЕВЕРУ
(ИЗ СЕРИИ)





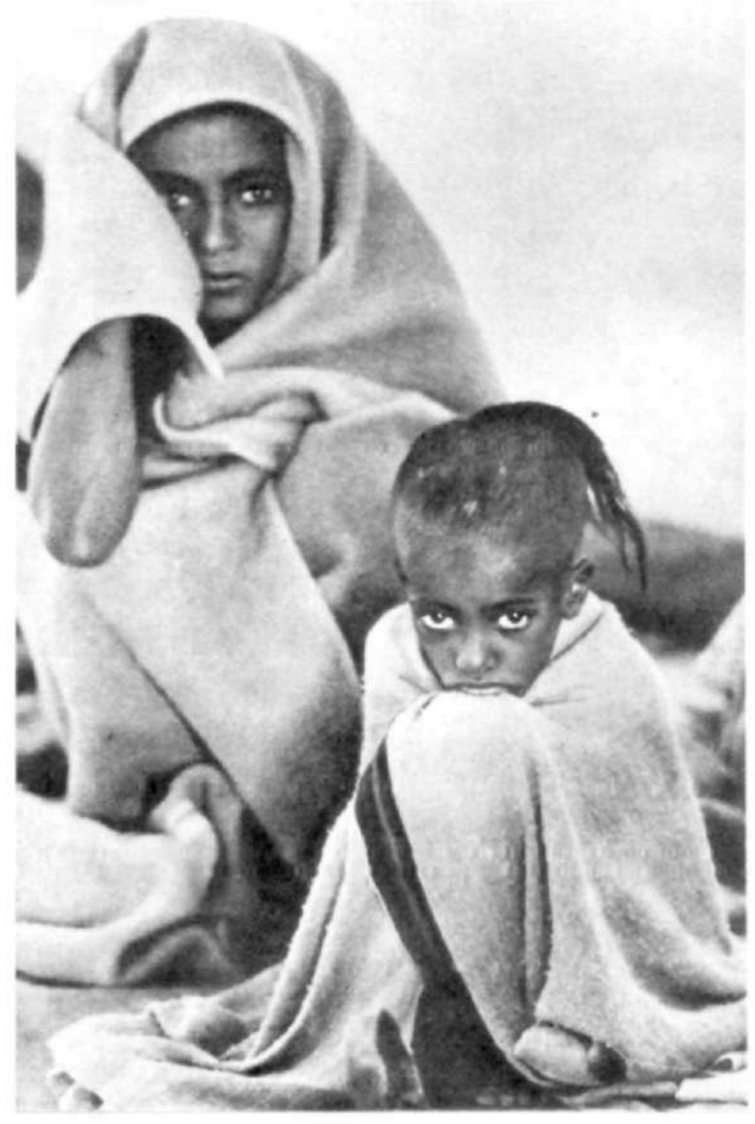




ГЕРД РОМАН (ФРГ)
ОТДЫХ ШАХТЕРА



ЧОУ МЕН ФУК (СИНГАПУР)
АППЕТИТУ ВОЗРАСТ НЕ ПОМЕХА



ХОЛЬГЕР БУШ (ГДР)
В РАЙОНЕ ЗАСУХИ



ВАЛЕРИЯ ДИХАВИЧЕНЕ (СССР)
ЮРГА

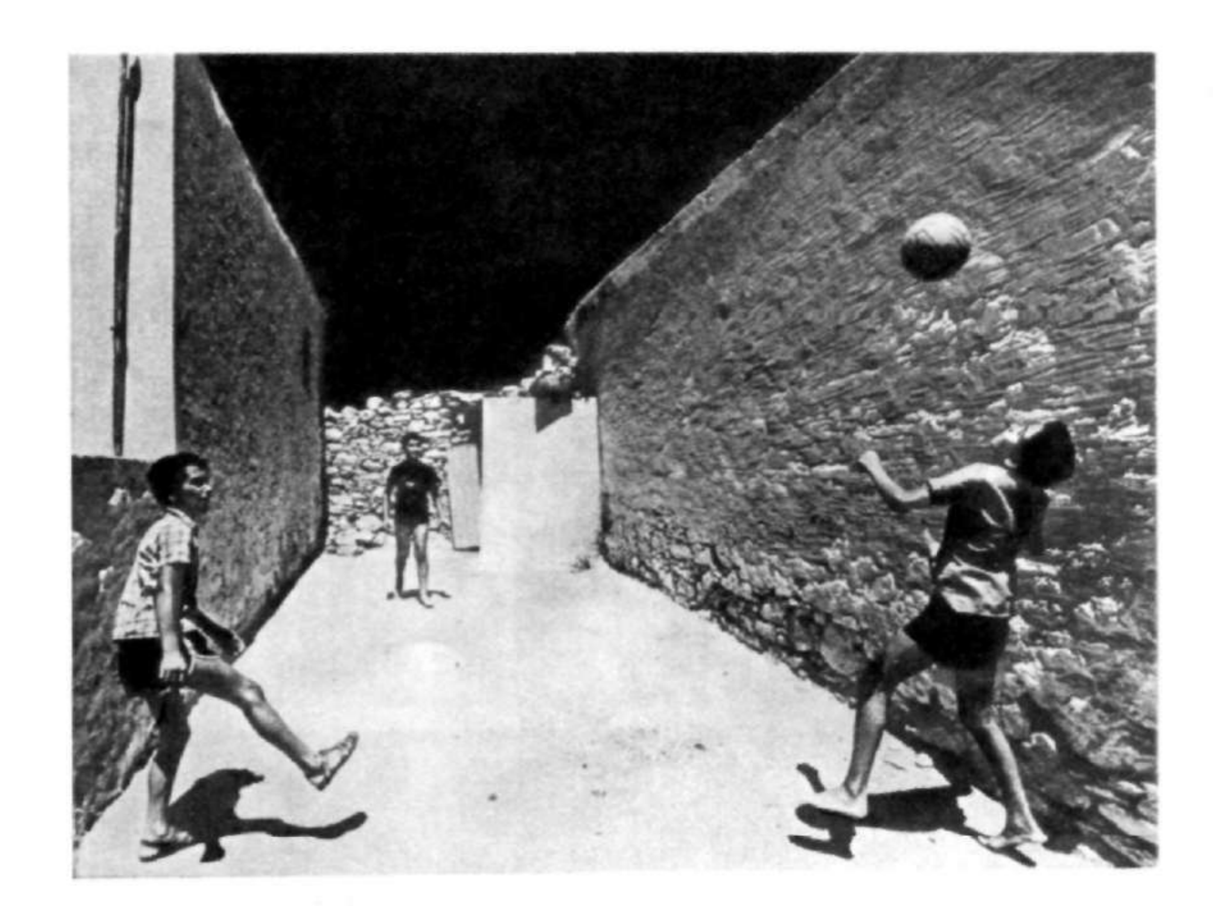


ПЕДРО ЛУИС РАОТА
(АРГЕНТИНА)
ОЖИДАНИЕ



УМБЕРТО ВАЛЕРА РОЗАЛЕС
(КУБА)
ВЗГЛЯД

ГЕРД РОМАН (ФРГ)
ПАС



МАРТИНА КАЙЗЕР (ГДР)
ПЕРЕСМЕНА

ЛАЗЭР ДИНУ
(РУМЫНИЯ)
ПАРИЖ

ХАНС-ЮРГЕН ХОРН (ГДР)
ВОСПИТАТЕЛЬ ДЕТСКОГО
САДА ФРАНК (ИЗ СЕРИИ)









АКОШ КЮРТИ
(ВЕНГРИЯ)
ПРАЗДНИК В ДЕРЕВНЕ



ВИКТОР ГРЫЗИХИН (СССР)
СЕРДЕЧНЫЕ СТРАДАНИЯ



ДЖОЗЕФ А. ВЕЛЛА
(МАЛЬТА)
МАЛЬЧИШКИ



ВЛАДИМИР ПОДЛЕГАЕВ (СССР)
ДЗЮ-ДО





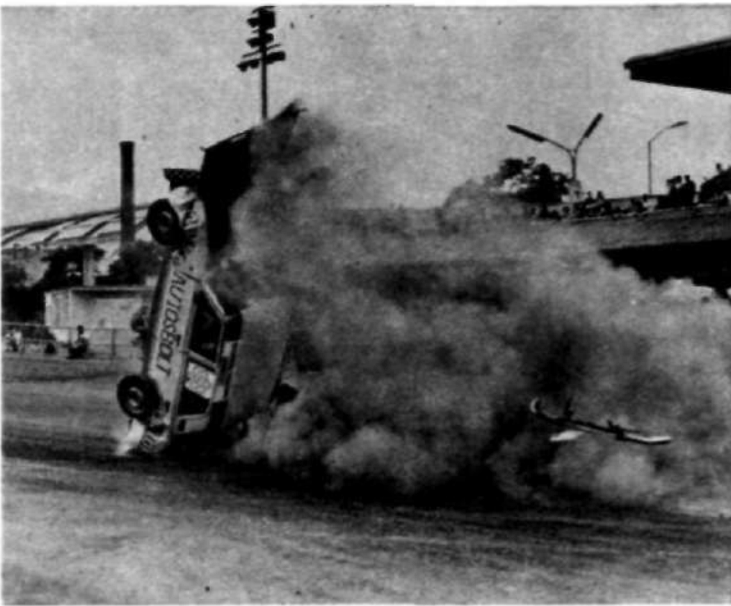


НЕСТОР О. ГОНСАЛЕС
(АРГЕНТИНА)
РИТМ В H_2O

МАНУЭЛЬ ЭРНАНДЕС ДЕ ЛЕОН
(ИСПАНИЯ)
НОКАУТ!

ВЛАДИМИР ЧЕПИГА (СССР)
ЗОВУЩИЙ ГОЛОС ВЕРШИН





ФЕРЕНЦ НЕМЕТ
(ВЕНГРИЯ)
НЕУДАЧНЫЙ ШТУРМ
МИРОВОГО РЕКОРДА (ИЗ СЕРИИ)



КАРЕЛ ВЛЧЕК
(ЧЕХОСЛОВАКИЯ)
ПОЙМАННЫЙ СОЛНЦЕМ



СЕРГЕЙ КИВРИН (СССР)
НА СТАРТЕ

Интервью у стендов

Выставка «Интерпрессфото-85» привлекла большое внимание москвичей и гостей столицы. Мы знакомим читателей «СФ» с интервью, которые дали нашим корреспондентам у стендов лауреат Ленинской премии академик Виталий Гольданский, главный редактор журнала «Юность» поэт Андрей Дементьев и искусствовед заслуженный деятель искусств РСФСР Савелий Ямщиков.

В. Гольданский, академик:
— Если говорить об экспозиции в целом, то я бы в первую очередь отметил не столько широту охвата происходящих в сегодняшнем мире событий — это естественно: перед нами работы талантливых фотожурналистов, — а тот гуманизм, которым пронизано большинство представленных здесь фотографий. И это гуманизм не отвлеченный, не «вообще», а почти всегда гуманизм повседневной жизни. В фотографии Клауса Розе (ФРГ), получившей высшую награду — Гран-при, подкупает именно такое «непарадное» решение темы борьбы за мир. Старая женщина, участница Марша мира, предстает перед нами простым человеком, глубоко убежденным в своей правоте.
Еще одно, на мой взгляд, немаловажное обстоятельство. Репортажи, созданные в экстремальных условиях — а таких на выставке немало, — несомненно, требуют от их авторов высокого профессионализма, таких личных качеств, как смелость, находчивость, физическая выносливость и т. д. И все-таки фотографу в этом случае помогает сам материал, его сенсационность, неординарность. То же самое можно сказать и о съемке экзотических сюжетов — они в экспозиции тоже есть. Гораздо труднее, но, по-моему, и интереснее показать средствами фотографии обыденную жизнь — именно здесь от репортера требуется высокое мастерство, через такие снимки лучше виден и сам автор — его понимание мира. В самом обыденном, «негероическом» сюжете может в полную силу зазвучать гуманистическая нота, может проявиться доброе отношение к окружающему миру.
Здесь есть немало работ, рассказывающих о ветеранах минувшей войны, из них, пожалуй, наиболее впечатляющая — серия Павла Кривцова, сделанная в одном из сел. Он сосредоточивается на лицах людей, прошедших суровые военные испытания. К счастью, такой глубоко человеческий подход к темам не только антивоенным, но и самым разным встречается на стендах нередко. Сюда можно отнести репортажи фотографов из ГДР Мартины Кайзер «Пересмена» и Кати Ворх «Девушки Намибии учатся». Думаю, что для создания этих работ потребовалось профессионализма, а главное, духовных сил не меньше, чем для тех, что создавались в экстремальных условиях. Даже в таком жанре, как пейзаж, фотограф способен отразить и родную природу, и самого себя. Примером тому проникновенные пейзажные снимки Галины Лукьяновой — они такие разные, и каждый по своему трогает, волнует...
На выставке много и цветных, и черно-белых снимков. Большее впечатление на меня в целом произвели, пожалуй, черно-белые — здесь виднее мастерство фотографа, умение показать материал в первую очередь за счет глубины содержания, а не красивости формы.
Выставка, безусловно, интересна и делает доброе дело, давая возможность широкой публике познакомиться с произведениями многих талантливых мастеров мировой фотожурналистики.

С. Ямщиков, искусствовед:
— Выставка «Интерпрессфото-85» открыта в выставочном зале Союза журналистов СССР на Гоголевском бульваре, в соседнем помещении с Союзом художников СССР. Конечно, такая территориальная близость случайна. Но творческие контакты фотографов и художников в последнее время становятся все более ощутимыми и реальными. За истекший год, например, в Центральном Доме художника на Крымской набережной экспонировались две персональные выставки фотографов Владимира Хетагурова и Юрия Роста.
Приветствуя такие взаимообогащающие творческие контакты, народный художник СССР Таир Салахов высказал пожелание, чтобы выставки фотографов в Доме художника стали регулярными. И сейчас готовится к показу персональная экспозиция выдающегося французского мастера Анри Картье-Брессона.
Споры о взаимоотношениях изобразительного искусства и фотографии были особенно жаркими в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, когда активно обсуждалась проблема сосуществования в художественном процессе реалистической живописи и современного формотворчества, различных направлений и стилей в искусстве. Технические возможности, расширявшиеся с каждым днем, позволяли фотографам на наших глазах творить чудеса. О таком фантастическом прогрессе художники не могли и мечтать, ибо их материалы и орудия производства — холст, кисть, резец, бумага, краски, печатные станки — оставались такими же, что и столетие назад. И все же истинный фотограф всегда стремится к овладению теми вершинами, которые уже покорились художникам. Сам термин «фотохудожник» рожден в результате постоянного контакта фотографа с миром изобразительного искусства. Его фотографиям свойственно прежде всего тонкое чувство прекрасного, которое он умеет видеть в людях, в природе, в окружающих нас предметах.
Для меня, человека, занимающегося изучением и реставрацией музейных ценностей, выставка «Интерпрессфото-85» приоткрыла немало окошек в бурный, красочный и зачастую неведомый сегодняшний мир. Откровением показались работы фотографов Аргентины, Болгарии, Англии. Но истинным открытием на выставке считаю стенд с работами Павла Кривцова.
Полосы газеты «Советская Россия» трудно себе представить без фотоочерков и отдельных кадров, созданных этим самобытным художником. Некоторые его фотографии рассказывают о жизни России, ее замечательных тружениках так многопланово и насыщенно, что вызывают в памяти незабываемые образы, рожденные талантом В. Астафьева, В. Белова и В. Распутина. Павел Кривцов любит людей, которых он снимает, умеет разглядеть и донести до зрителей чистоту души современника, воспеть его труд, направленный на общее человеческое благо. Думаю, что это направление в современном фотоискусстве сегодня, пожалуй, самое перспективное. Отрадно, что абсолютное большинство работ, представленных на «Интерпрессфото», демонстрируют успехи тенденций реализма в современной фотографии.

А. Дементьев, поэт:
— На выставке много фотографий, сделанных в горячих точках планеты. Там побывали смелые репортеры, и они страстно говорят о драматизме нашего времени. Но общее впечатление от выставки все-таки оптимистическое, ибо большинство авторов полны надежд на прекрасное будущее Земли.
Наибольшее впечатление на меня произвели работы советских и венгерских мастеров, и особенно аргентинского фотохудожника Педро Луиса Раоты, блестяще владеющего всем арсеналом изобразительных средств. Его снимки заставляют о многом задуматься, пристальнее вглядеться в окружающий мир.
Рассматривая фотографии, я еще раз убедился, что удача приходит к фоторепортеру тогда, когда он не просто увидел и зафиксировал на пленке событие, а как бы вошел в него, растворился в нем. И происходит озарение, помогающее зрителю увидеть событие изнутри, стать почти соучастником его, испытать сопереживание.
В этом отношении мне запомнилась серия снимков Владимира Вяткина, посвященная замечательному хирургу Гавриилу Абрамовичу Илизарову, которого я хорошо знаю. Я и сейчас вижу его сосредоточенное лицо, в морщинах которого растворились боль, переживания и надежды многих людей. Они еще на пути к излечению, к радостным дням, и художник обнажает перед нами их трагедию, показывает их внутреннюю тревогу за свой завтрашний день. Но в каждом снимке присутствуют вера и надежда на будущее. Эту надежду можно прочесть и в портрете самого Илизарова.
Удивительна фотография венгерского мастера Атиллы Манека «Дерево среди домов». Художник нашел такой ракурс, когда дерево как бы зажато со всех сторон зданиями, они на него наступают и вот-вот сомкнутся, и дерево будет растерзано, смято каменными гигантами. Здесь широко ставится проблема экологии.
Зеленый пояс планеты дает половину всего кислорода человечеству. Дереву надо выжить, а если оно не выживет, не выживем и мы. Потому что мы дети природы, ее малая часть. Каждую минуту на планете вырубается около двадцати гектаров деревьев — об этом я невольно думаю, глядя на фотографию. И если она вызывает такие размышления — значит сделана не зря, значит она нужна людям.
Проблемы мира... Их много на снимках выставки. Одна из таких фотографий — «Внешний долг» Роберто Александро Перы (Аргентина). Сколько эмоций спрессовано в ней! Сколько за этой фотографией стоит обездоленности, размышлений о том — как же жить дальше? На снимке — мать с ребенком под огромной вывеской банка. Мать уже прожила жизнь в этом состоянии «внешнего долга», а ребенку еще предстоит так жить. Проблема всей жизни...
Гражданская направленность выставки, социальная наполненность большинства фотографий очень близки нам, нашим людям, вынесшим все тяготы минувшей войны...



ЛАЙОШ ВЕБЕР (ВЕНГРИЯ)
ВОЗДУШНАЯ ГИМНАСТИКА (ИЗ СЕРИИ)



ВЯЧЕСЛАВ БОБКОВ (СССР)
ФЛАМИНГО

ИМРЕ ДИОШИ
(ВЕНГРИЯ)
ВОЗДУХОПЛАВАТЕЛИ

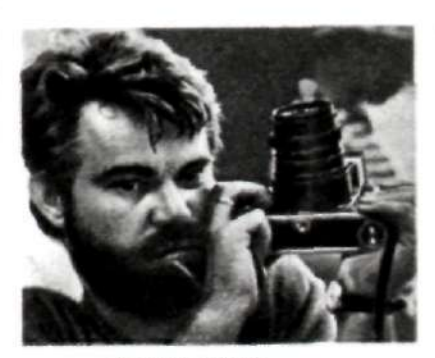
АЛЕКСАНДР МАКАРОВ (СССР)
БАЛЕТ И ФАНТАЗИЯ
(ИЗ СЕРИИ)

ВЛАДИМИР ЧИСТЯКОВ (СССР)
ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ КАРАКУМЫ
(ИЗ СЕРИИ)

ГЕОРГИ КОЛЕВ
(БОЛГАРИЯ)
ГОРНОСПАСАТЕЛИ



Жизнь, которую он выбрал



АНТАНАС СУТКУС

Постановлением ЦК Компартии Литвы и Совета Министров Литовской ССР заслуженному деятелю культуры Литовской ССР Антанасу Суткусу присуждена Государственная премия Литовской ССР за 1985 год. Премия присуждена за серии фотографий «Люди Литвы» (1958—1984 гг.), «Встречи с Болгарией» (1971—1981 гг.) и фотоальбомы «Неринга» (1982 г.), «Литва» (1983 г.) и «Песня о Литве» (1984 г.).
Редакция журнала «Советское фото» от души поздравляет Антанаса Суткуса с высокой оценкой его заслуг в области фотоискусства.
Предоставляем слово искусствоведу Виктору Демину, который рассказывает о вехах творческого пути известного фотохудожника.

Мир Антанаса Суткуса, вне сомнения, возник где-то в самом центре многомерного пространства литовской фотографии, на скрещении ее главных координатных осей. Он — художник с такими чертами поэтики, которые позволяют, как бы признав ее сцепляющую срединность, остальным художникам-соратникам группироваться вокруг.
Я с упрямством и непоколебимостью повторяю при каждом удобном случае: поэтика мастера есть отпечаток его личности. Кто-то ищет в творчестве реализации того, что не далось в других областях жизни. Кто-то другой ищет в творчестве то, что всегда удавалось в жизни лучше всего, и то, что хотелось бы, чтоб удавалось... В этом, наверное, смысле Бюффон сказал: «Стиль — это человек». Цитировали его тысячекратно, оспаривать не брался никто.
В случае Суткуса сплав личности с творческой программой художника заметен, что называется, невооруженному взору.
Он и в снимках своих остается собою — деятелем, борцом. Психологом с замечательным чувством ответной реакции, трезвым практиком, не склонным витать в эмпиреях и заниматься бесплодным мечтательством. Отсюда и спокойное чувство «ангажированности», «завербованности» реальными запросами дня, сегодняшнего и завтрашнего.
Основной поток его работ — произведения страстные, драматичные, как раз вопиющие с неписаными канонами бодрячества, утешительства, лакировочного сглаживания углов. Отмеченные философской надстройкой, лучшие его снимки, однако, никогда не теряют волшебного трепета живой материи.
Суткус, собственно Суткус, начинается там, где в его снимке начинается человек. Очень часто это — «первый встречный», прохожий, незнакомец. Девушка в национальном наряде... Строительный молодежный отряд на вокзале — строгие, сосредоточенные лица... Студенты на площади перед университетом — будто коллективный портрет поколения... Для дежурного фотографического «отклика» достаточно было бы улыбки, единой на всех. Суткусу дороже, что все они — разные, что одно и то же решение каждому дается по-своему и что впереди, даже в сходных условиях, у каждого из них своя судьба.
Не видящий мира вне социальных данностей, иногда подчеркнутых жестковато и безоговорочно, Суткус не останавливается на этой данности, не ставит точку. Есть еще что-то — за профессией и общественным положением человека, за складом характера и темперамента...
Главная, давным-давно заявленная и все еще незавершенная серия Антанаса Суткуса называется «Люди Литвы». Но Суткус берет замысел по плечу таланту. Люди, люди и еще тысячу раз люди — женщины и мужчины, молодые и старые, сельчане и горожане, вдвоем, вчетвером, группой, но чаще всего — все-таки поодиночке — смотрящие на нас радостными или удивленными, или обеспокоенными глазами.
...Сегодняшний Суткус исподволь уточняет и понемногу обновляет арсенал своих выразительных средств. Он давно уже присматривался к эффектам, порождаемым широкоугольным объективом. Мода на эту новинку крепла, все вокруг к месту и решительно не к месту щеголяли ими, а он, который раньше от доброго старого «полтинника» решался отступить разве в сторону портретной, длиннофокусной оптики, пока не торопился. Но зато и удивил всех, когда обнародовал свои опыты,— они оказались удивительно свежими. «Рыбий глаз», обычно ведущий речь изобразительную на повышенных тонах, в бережных руках Суткуса был тактичен, сдержан и не столько хвастался собой, сколько иногда как бы невольно проговаривался. Мне кажется, здесь — будущий Суткус, неизбежно меняющийся, чтобы остаться самим собой, обогащенный опытом многих лет, но верный еще юношеским внутренним импульсам.
Другую, хотя и не столь значительную, коррекцию его стиля принес цвет.
И снова мастер не торопится обнародовать свои эксперименты. Фотографический цвет за последние десять лет пережил значительную эволюцию — стал более управляемым, менее условным, а значит, живописным по-своему, вне обязательной связи с живописью. Суткус ждал своего часа, решая действовать лишь наверняка...
И вот в 1984 году в Москве, на Всесоюзной выставке «Фотообъектив и жизнь», появились, помимо известных, классических работ Антанаса Суткуса — огромные листы его цветных пейзажей из цикла «Неринга». Пейзажи надолго приковывали внимание. Они были, во-первых, вполне реалистичны. Они, во-вторых, были поэтичны, приподняты... Впрочем, уже «Литва с птичьего полета» — маленький, «карманного формата» альбом литовских картинок — удивила знатоков. Полно, Суткус ли это? Он, с его основательностью и почти академической фундаментальностью, теперь по-репортерски снимает с борта вертолета?
«Неринга» собиралась восемь лет, кадрик к кадрику, но когда появилась на прилавках магазинов в виде тяжелого, прекрасно изданного фолианта (чтобы тут же стать, как говорится, библиографической редкостью), тем же знатокам снова впору было развести руками: и это Суткус? Склонный к мудрой философичности, он теперь так по-детски упоен солнцем, отблеском игривой волны, слепящим маревом раскаленного песка. Художник четких социальных и гражданственных категорий, он направляет объектив туда, где лирика самоочевидна, где она выпадает в осадок сама собой, в виде крупных поэтических кристаллов.
Взгляд с вертолета не принес формальной игры ракурсами, он только добавил нашему взору горизонта, обогатил нас эпическим охватом зрения. Книга о заповеднике меньше всего напоминала привычные туристические буклеты, рекламирующие экзотические места. С этой заемной стилистикой Суткус ведет сознательную борьбу. На втором плане лирического сюжета неизменно проступает некая обыденная, снижающая деталь, лирика дополняется и редактируется намеренно юмористической подробностью.
Изобретательность природы в районе Куршской косы необычайна. Здесь и песчаные пляжи вытянутого дугой полуострова, здесь и пологие, и крутые, высокие дюны, равнины, поросшие лиственным лесом, бесконечная рябь огражденного от моря залива, и оно само, море. Здесь, наконец, и объекты, возведенные руками людей, стремившихся будто бы продолжить затейливый замысел природы... Фотограф в своем рассказе об этих чудесах, естественно, стремится к их посильному визуальному истолкованию с желанием за разноголосой их перекличкой нащупать какие-то высшие данности, почувствовать изначальные, глубинные сущности жизни.
Каким он будет завтра, Антанас Суткус? Шагнет ли еще дальше в «музыку цвета»? Или освоит новые формы «магического реализма»? Я не знаю. Я только знаю, что все это — жизнь, которую он выбрал.

В. ДЕМИН,
кандидат искусствоведения

Александр Будяк **Из фондов Центрального музея Революции СССР**

Центральный музей Революции СССР вступил в седьмое десятилетие своего существования. И на протяжении всех лет он наряду с бесценными вещественными и документальными памятниками истории Великого Октября кропотливо собирает фотографические изображения.

В фототеке музея бережно хранятся тысячи негативов и фотоотпечатков, на которых запечатлены события первой русской революции 1905—1907 годов, Февральской буржуазно-демократической революции 1917 года и, конечно же, события Великой Октябрьской социалистической революции и последующих периодов истории Страны Советов.

Конечно, не все фотографии равноценны по своему художественному и техническому уровню. Есть среди них работы, сделанные известными мастерами — отцом и сыновьями Булла, П. Оцупом, И. Кобозевым, А. Савельевым, Г. Гольдштейном, Л. Леонидовым, другими профессиональными репортерами. Но есть и снимки безымянных авторов, незамысловатые по форме, далеко не безупречные по технике исполнения. Однако значение их как документальных свидетельств времени поистине неоценимо. С помощью этих кадров мы получаем более детальное, более полное представление о размахе революционного движения в России.

Да, навсегда остались в нашей памяти ставшие хрестоматийными снимки фотопублицистов-классиков, на которых зафиксированы безжалостный расстрел юнкерами и казаками июльской рабочей демонстрации в Петрограде, группа красноармейцев и революционных солдат, несущих охрану Смольного — первого штаба победившей социалистической революции, образ вождя Революции В. И. Ленина, выступающего перед войсками, уходящими на фронт сражаться с белогвардейскими армиями, и многие другие кадры, вошедшие в золотой фонд отечественного фоторепортажа.

С волнением вглядываемся мы и в старые, зачастую поблекшие от времени фотографии безымянных авторов, на которых также отразилась бурная эпоха, когда ломались и рушились устои отжившего старого мира. В них слышится раскатистое эхо социальной бури, потрясшей планету и ставшей прологом новой эры человечества. Помещенные рядом с широко известными снимками, они существенно дополняют их содержание, усиливают эпическое звучание уникальной фотографической коллекции.

События Великой Октябрьской социалистической революции, запечатленные фотографами-профессионалами и любителями,— поистине бесценная сокровищница нашей культуры.

В. И. Ленин придавал большое значение фотодокументам революции.

«Ни один художник не в состоянии запечатлеть на полотне того, что видит фотоаппарат...», — говорил он. В. И. Ленин имел в виду способность камеры мгновенно и документально точно отобразить реальные факты истории.

Призывая воспитывать массы на примерах революционных событий, он советовал как можно активнее использовать в пропагандистской работе хроникальные фотографии.

Завет великого вождя хорошо помнят научные сотрудники музея. Они берегут, тщательно аннотируют и активно используют фотографии как в основной экспозиции, так и в многочисленных тематических выставках, которые музей представляет миллионам зрителей в нашей стране и за рубежом.

В предлагаемой подборке — ряд фотографий неизвестных авторов из коллекции Центрального музея Революции СССР.





ПЕРВЫЕ ДНИ ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ПЕТРОГРАДЕ. 1917 г.

ДЕМОНСТРАЦИЯ НА СТРАСТНОЙ ПЛОЩАДИ. МОСКВА. МАРТ 1917 г.







МАТРОСЫ С КРЕЙСЕРА «АВРОРА».
ПЕТРОГРАД. ФЕВРАЛЬ — МАРТ
1917 г.

Н. ПОДВОЙСКИЙ И В. КИКВИДЗЕ
ПРИНИМАЮТ ПРИСЯГУ
КРАСНОАРМЕЙЦЕВ.
ТАМБОВ. 1918 г.

КАВАЛЕРИЙСКИЙ ПОЛК БАШКИР-
СКОЙ ДИВИЗИИ ОТПРАВЛЯЕТСЯ
НА ФРОНТ. 1919 г.







СОЛДАТЫ И МАТРОСЫ,
ПЕРЕШЕДШИЕ НА СТОРОНУ
ВОССТАВШЕГО НАРОДА.
ПЕТРОГРАД, ФЕВРАЛЬ 1917 г.

КРАСНОГВАРДЕЙСКИЙ ОТРЯД.
ПЕТРОГРАД. 1917 г.

БРОНЕВИК С РЕВОЛЮЦИОННЫМИ
СОЛДАТАМИ У СМОЛЬНОГО.
ПЕТРОГРАД.
ОКТЯБРЬ 1917 г.

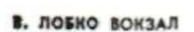
Возвращается людям...

НАРОДНОМУ ФОТОКЛУБУ «МИНСК» — 25 ЛЕТ

...Держу в руках каталоги пяти межклубных выставок «Фотографика», проходивших в Минске с 1971 по 1981 год. Выставок представительных и популярных, ставших событием в богатой культурной жизни белорусской столицы.
Из года в год расширялась «география» участников, более интересными и разнообразными становились экспозиции, оттачивалась техника фотографов-графиков...
Выставки «Фотографика-84» не видел никто. Не проводилась.
Тем не менее неосуществившийся вернисаж стал, как ни странно, обнадеживающим явлением в истории фотоклуба «Минск». Но об этом позже...
Эти общие рассуждения имеют прямое отношение к деятельности минского фотоклуба, отметившего свой четвертьвековой юбилей.
История народного фотоклуба «Минск» ведет отсчет с сентября 1960 года, когда на городской окраине собрались люди, способные часами спорить о достоинствах того или иного проявителя, искренне радоваться удачному кадру. Первым председателем клуба стал видный ученый-ботаник, академик В. Ф. Купревич, тогдашний президент Академии наук БССР.
Рождение объединения фотолюбителей было отмечено большой учредительной выставкой. Не будем сегодня судить о достоинствах и недостатках той экспозиции. Безусловно одно — силами участников клуба начала создаваться коллективная фотолетопись родного края, земли белорусской. Кроме того, первый выход «на люди» явился своеобразным экзаменом «снимка для души» на общественную значимость.
Поначалу клуб объединял около двухсот любителей — количество непомерно большое для живого творческого организма, призванного решать серьезные задачи. И прошло немало времени, прежде чем клуб сложился и окреп.
Во второй половине 60-х годов пришли те, кто и сегодня во многом определяют лицо «Минска»,— В. Нехайчик, Е. Козюля, А. Глинский, Ю. Васильев,— участники и лауреаты различных всесоюзных и международных выставок, неутомимые пропагандисты фотоискусства. Начинался очень интересный и плодотворный период увлечения фотографикой.
Особо следует сказать о Евгении Козюле, который на протяжении семи лет руководил фотоклубом «Минск» до того, как ушел на профессиональную фоторепортерскую работу (сейчас он корреспондент ТАСС-БЕЛТА).
При его непосредственном участии и руководстве организовывались выставки «Фотографика», налаживались контакты с другими фотоклубами, создавались любительские коллективы в Белоруссии. Недаром Козюля — почетный член нескольких фотоклубов. В настоящее время он возглавляет Совет фотоклубов, который объединяет около двадцати коллективов республики.
В конце первого десятилетия существования клуба родилась счастливая идея — объединить усилия авторов, настойчиво ищущих, смело экспериментирующих именно в этом направлении художественной фотографии. Уже первая «Фотографика-71», на которой экспонировалось 178 работ 104 мастеров, принесла «Минску» всесоюзную известность и признание.
Опыт проведения традиционных выставок фотографики заслуживает особого разговора. Они — ни много ни мало, а десять лет из жизни клуба. Организация подобных мероприятий — дело чрезвычайной сложности, всегда хлопотное и не всегда благодарное. Минчане прекрасно с ним справлялись, авторитет «Фотографики» постоянно рос.
Минские экспозиции давали довольно точную картину развития фотографики в нашей стране, позволяли заглянуть в будущее.







В. ЛОБКО ВОКЗАЛ

М. ГОРКУНОВА
ХУДОЖНИЦА Н. СЧАСТНАЯ

В. ЛОБКО ПОРТРЕТ



О строгости отбора говорят цифры. Например, для участия в «Фотографике-78» было прислано 1620 работ, из них экспонировалось 150; из 483 авторов к выставке было допущено 79... Это ни в коем случае не упрек тем, кто «не прошел по конкурсу». Это — результат действия «минской поправки».

Пятая по счету, «Фотографика-81», запомнилась прежде всего тем, что выставленные работы отличались глубоким содержанием, стремлением донести до зрителя состояние души фотохудожника, точной передачей самых разных сторон жизни окружающего мира. Технические приемы, иногда весьма изощренные, как бы отошли на второй план, тактично оттеняя главное — мысль и чувство.

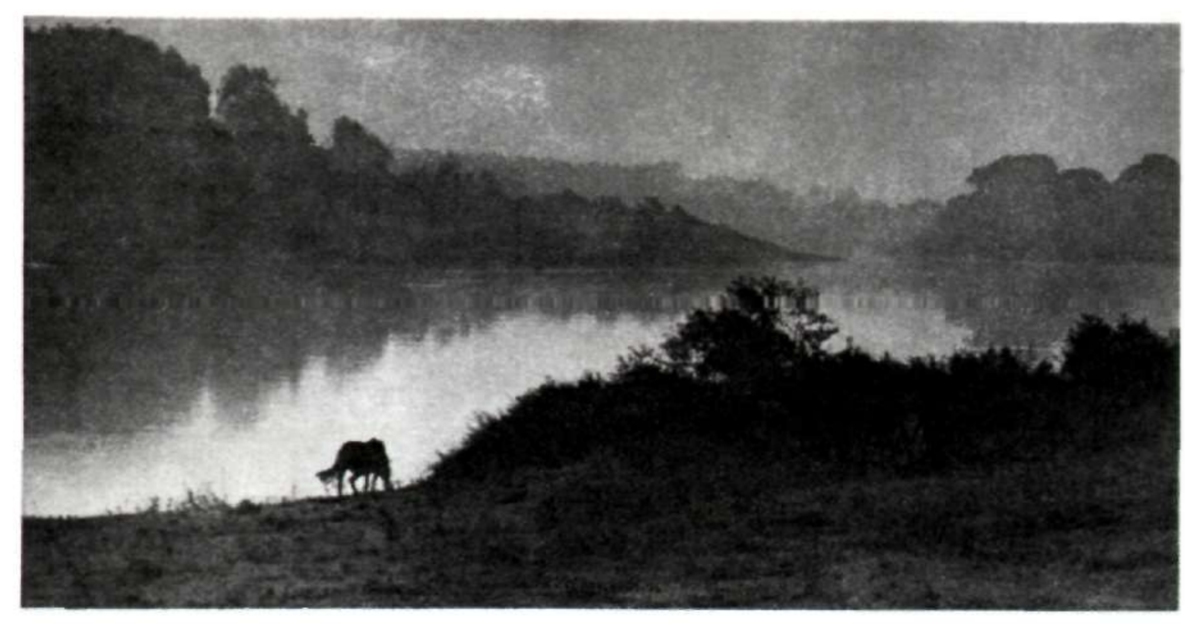
Следующая выставка, запланированная на 1984 год, продумывалась столь же тщательно. И в том, что она не состоялась, как ни странно, «виноват» успех предыдущей «Фотографики-81», который обозначил «пик» развития этого вида фотографии. В фотоклубе «Минск» решили, что богатому опыту минувшего десятилетия найдется достойное применение в других областях фототворчества. И свое 25-летие коллектив встречает, разрабатывая новые идеи.

Вряд ли существует тот единственный снимок, который все изменил. Просто часть участников стала работать иначе и, что самое главное, смогла убедить остальных в плодотворности своих поисков. В первую очередь следует назвать работы В. Лобко, М. Жилинского, А. Дудкина, В. Бутры, Г. Боговарова. Последние коллекции фотоклуба «Минск» заставляют вспомнить об основе основ фотографии — документализме. Характерен интерес к очерку, лирической новелле, психологическому портрету. Эти работы «держат» зрителя, в них пристально всматриваешься, они реалистичны и многослойны.

Взятое, подсмотренное у жизни возвращается людям. Не бесстрастно зафиксированное, но пропущенное через душу человека с фотокамерой. Есть в новых работах клуба нечто большее, чем интересный замысел,— удивление разнообразием жизни, которая неизмеримо богаче любых представлений о ней.

А это, право же, стоит так и не состоявшегося вернисажа.

А. ГОНЧАРОВ



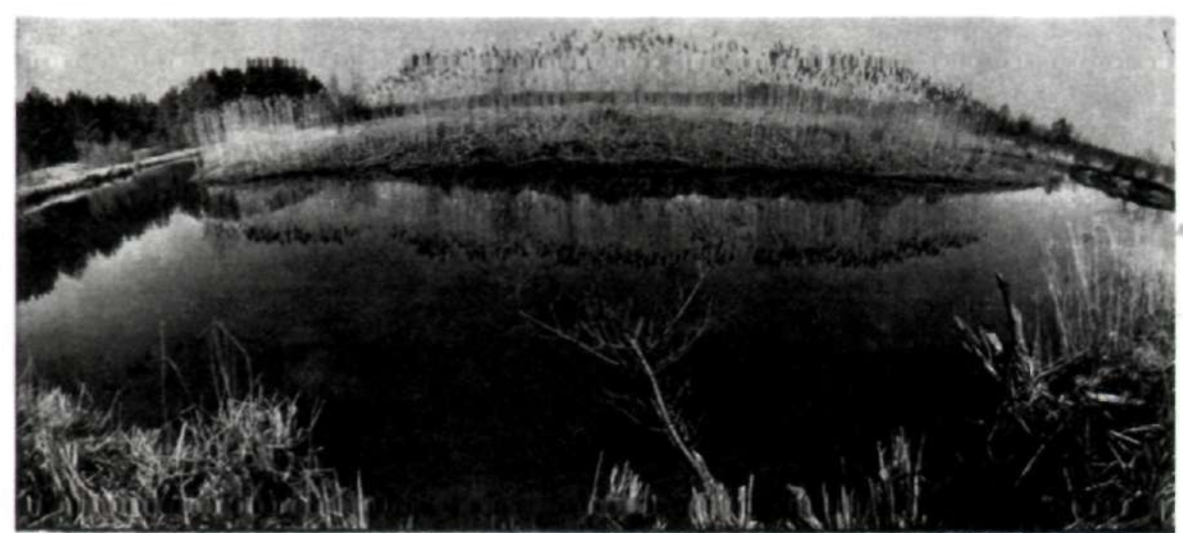
В. НЕХАЙЧИК НА БЕРЕГУ



Ю. ВАСИЛЬЕВ ИЗ ЦИКЛА «БЕЛОРУССКИЕ ПЕЙЗАЖИ»

Г. БОГОВАРОВ ЗИМНЯЯ ДОРОГА ▶

С. ЛЕВИХ ПЕЙЗАЖ





Анри Вартанов

Эстетика фотографии

Кандидат искусствоведения



Г. РОБИНСОН
ПОСЛЕ ТРУДОВОГО ДНЯ. 1877 г.



А. КУНЧЮС
ИЗ ЦИКЛА «ДЕРЕВЕНСКИЕ ВОСКРЕСЕНЬЯ». 1960-е гг.







7. КОМПОЗИЦИЯ

Композиция для фотографии — не просто одно из выразительных средств, такое же, как названные в предыдущих статьях. Композиция в течение всей истории фотоискусства была важнейшим компонентом его языка, который определял не только стилистическое направление творчества, взаимоотношения с разными школами изобразительного искусства, но и особенности дарования отдельных фотохудожников.
Поэтому недаром о фотокомпозиции написано, пожалуй, больше, чем о всех остальных выразительных возможностях светописи вместе взятых. Некоторые авторы (напомню, к примеру, «Основы композиции фотографии» художника Николая Трошина) в понятие композиции включают фактически все основные выразительные средства фотографии: точку зрения, тон, фактуру, свет, ракурс, перспективу.
Литература о фотокомпозиции (а к ней следует добавить и то, что написано по поводу композиции в изобразительном искусстве) подробно рассматривает и классифицирует разные типы построения: замкнутые, разомкнутые, диагональные, треугольные и т. д. В короткой статье нет возможности даже бегло рассмотреть все разновидности изобразительных решений.
Я позволю себе остановиться лишь на некоторых аспектах этого вопроса — на тех, с которыми связаны важнейшие эстетические тенденции современного фототворчества. А также на тех, которые обусловили обретение фотографией самостоятельности в ряду изобразительных искусств.
В самом деле, не следует забывать, что светопись возникла тогда, когда изобразительные искусства уже имели многовековую славную историю, могучий и разнообразный язык, богатую палитру выразительных средств. Естественно, что первые шаги фотокомпозиции были целиком зависимыми от того, что было достигнуто, например, живописью. Когда историки говорят о «пикториальной» (подражающей живописи) фотографии прошлого века, они имеют в виду не цвет (его тогда еще не было), не фактуру обычного фотоотпечатка (она не имеет ничего общего с картиной), а именно композиционное построение. Вот, к примеру, работа Г. Робинсона «После трудового дня»: построение фотокартины (иначе ее и не назовешь!) напоминает типичные композиции живописцев голландской школы. То же внимание к бытовым подробностям, характеристика человека через среду, показ прозы повседневной жизни. Идиллический сюжет: немолодая крестьянская пара при закатном освещении сидит за столом, она вяжет традиционный чулок, он читает толстую книгу, очевидно, Библию. Подобно устоявшемуся размеренному образу жизни этих людей и композиция снимка строго уравновешена, центрична. Геометрический центр ее находится в том самом месте, где помещается палец мужа, следящий за текстом.
Я привел пример жанровой композиции. Однако и в портрете, пейзаже, натюрморте следование живописной традиции в первые десятилетия было велико. В это время делающая начальные шаги светопись набиралась художественного опыта, училась изобразительной речи и одновременно постепенно осознавала собственные творческие возможности. Конечно, уже в первых снимках были заложены принципы собственно фотографической, отличающейся от живописной, композиции, однако в ту пору все — и художники, и зрители — отказывали ей в эстетических достоинствах. У Фокса Тальбота, одного из отцов фотографии, есть снимок-калотипия «Стол для завтрака». Это, как мы сказали бы сегодня, многофигурный натюрморт, с большим количеством посуды, расставленной на белой скатерти. Композиция снимка строго симметрична, однако трудно в ней обнаружить достоинства художественного порядка — скорее это внимательнзя фиксация, нежели высокий образ. По сравнению с тем, что принято в живописи, здесь нет эстетического поворота, композиция излишне прозаична.
Подражая живописным композициям, светопись исподволь искала свои собственные построения, соответствующие ее натурному началу. Характерно, что в складывании принципов фотографической композиции существенную роль сыграли качества, изначально присущие не только ее природе, но и особенностям ее техники и творческого процесса. Назову некоторые из этих принципов.
В отличие от художника-живописца, который создает композиции на основе своей фантазии, фотограф непосредственно пользуется жизненным «строительным материалом». Конечно, как и живописец, он может «организовать» натуру, например одеть и посадить в необходимые позы людей-исполнителей «фотодейства» (как это делал Робинсон и его последователи), но при всех условиях люди или предметы у фотографа не могут быть созданы при помощи одного лишь воображения, они обязательно должны существовать в жизни.
Поэтому фотограф (в особенности тот, что чурается инсценировок) строит свои композиции из материала реальности. Это означает, что она изначально обладает рядом существенных качеств. Такая композиция лишена стерилизованной ясности и чистоты: в ней много подробностей и деталей, которые не всегда необходимы для развития смысла произведения. Мы привыкли прощать фотографической композиции ее «чрезмерность»: скорее даже напротив, увидев «вылизанную», доведенную до картинной завершенности фотографию, мы можем испытать определенное недоверие к ней.
Шероховатость фотокомпозиции придает

Продолжение. Начало см. «СФ», 1985, № 3, 4, 6, 7, 9, 10.

А. СТИГЛИЦ
ТРЕТИЙ КЛАСС. 1907 г.

А. РОДЧЕНКО
ДЕВУШКА С «ЛЕЙКОЙ». 1934 г.

Б. ИГНАТОВИЧ.
СТРАСТНАЯ ПЛОЩАДЬ
В ПРЕДВЫБОРНЫЕ ДНИ. 1931 г.

Ф. ТАЛЬБОТ
СТОЛ ДЛЯ ЗАВТРАКА. 1840 г.

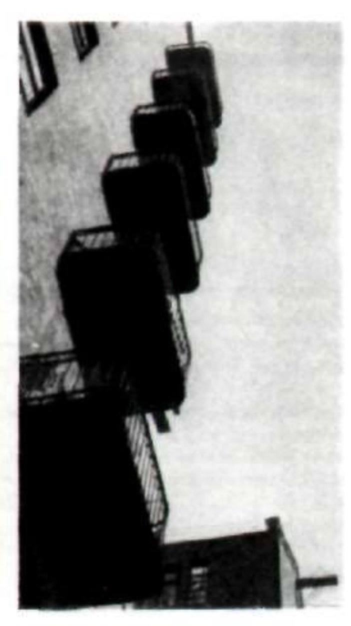
Е. ЛАНГМАН
ГИМНАСТИКА ПО РАДИО. 1931 г.

В. СЕМИН
ИЗ ЦИКЛА «БАМ». 1970-е гг.





М. АЛЬПЕРТ
ДЕВУШКА-ДЖИГИТ. 1936 г.



А. РОДЧЕНКО
БАЛКОНЫ. 1925 г.





ей необходимую достоверность. Хочу в связи с этим вспомнить работу А. Стиглица «Третий класс». Можно себе представить полотно, скажем, одного из художников-передвижников, который бы тоже рассказывал о путешествующих бедняках. У него не было бы целого ряда деталей, оставшихся на снимке только потому, что автор был не волен изъять их из фотографического целого. Да художник, пожалуй, и не рискнул бы использовать ту смелую композицию, что привлекла фотографа: очень уж она многолюдна и не слишком эстетична.

Другое качество фотографической композиции порождено особенностями процесса съемки. Ведь фиксируется, как правило, одно короткое мгновение развивающихся событий. Фотоизображение обладает принципиальной фрагментарностью во времени и пространстве. За исключением статичных студийных портретов и натюрмортов, все фотографические сюжеты обладают неведомой живописи незавершенностью. Может быть, лишь у Э. Дега и А. Тулуз-Лотрека, художников, испытавших немалое воздействие фотографического видения, можно встретить такую же неуравновешенность, зыбкость композиций.

Любопытно заметить, что у многих фотографов подобное композиционное решение присутствует и в тех случаях, когда, казалось бы, речь идет о сюжетах статичных, не требующих мгновенных фиксаций. Таковы «Балконы» А. Родченко: на снимке они показаны сбоку, с нарушением композиционного равновесия, будто автор снимал стремительно развивающийся спортивный сюжет и не смог «поймать» его в центр кадра. Непривычная, невозможная в живописи, резко асимметричная композиция лишний раз подчеркивает динамику жизни, запечатленную камерой в кадре-фиксации. Если б те же самые балконы были сфотографированы «правильно», то есть согласно каноническим законам композиции были поставлены в центр изображения, с соблюдением гармонии и равновесия, то мы бы не имели ничего, кроме бесстрастной информации об этажности здания.

В отличие от Родченко, трактующего статический сюжет в остро динамической композиции, М. Альперт в снимке «Девушка-джигит», напротив, показал образец того, как остановленное мгновение может обладать классической законченностью построения. Стремительна мчащаяся на лошади девушка, два конника на заднем плане, преследующие ее в народной игре-состязании, горы, будто специально оставившие просвет между своими отрогами в том месте, где находится вершина треугольника, составленного всадниками,— все это кажется заранее продуманным до мелочей и воссозданным вольной фантазией художника, а не схваченным мимолетным взглядом репортера.

Всякое правило, как известно, имеет исключения — и моментальная фотография, обычно лишенная композиционной завершенности, в редчайших случаях бывает наделена этим качеством. Шедевр Альперта, вошедший, кстати сказать, во всемирно известную выставку «Род человеческий» Э. Стейхена, является как раз таким исключением. И все же, при всей своей композиционной красоте и гармонии, снимок этот не перестает быть подлинной фотографией, сколком реальной действительности, репортажем о свершившемся событии. Говоря иначе, даже в наиболее совершенном, очищенном от многих случайностей виде фотографическая композиция сохраняет ту долю непреднамеренности, которая отличает ее от композиции живописной.

Естественно, что своеобразие фотокомпозиции особенно явственно сказывается в *произведениях документального фотоискусства*, не имеющих, в отличие от традиционных жанров художественной фотографии, прямых аналогов в сфере изобразительного искусства. В пору активного развития фотодокументалистики шел интенсивный поиск новых композиционных решений, продиктованных специфическими особенностями фотографии. Иногда, может быть, это стремление новаторов-фотографов во всем искать непременно неповторимые пути приводило к определенным *крайностям, к желанию противостоять* художественной традиции (напомню теорию и практику фотографов и дизайнеров Баухауза). Однако основное русло творческих поисков талантливых мастеров документального искусства было весьма плодотворным. Оно много дало развитию представлений о возможностях фотографической композиции.

Нельзя не вспомнить атмосферу творческого соревнования, постоянных поисков нового в советской фотографии 20-х — начала 30-х годов. Воплощая новое социальное содержание, фотомастера стремились найти для него соответствующую, также неведомую прежде пластическую форму. Мы уже говорили о замечательных творческих находках в области ракурса и плана. К ним следует добавить и то, что было сделано в сфере композиции.

Один из замечательных мастеров той поры Б. Игнатович рассказывал, как тщательно и кропотливо работали он и его коллеги над построением снимка, над тем, что тогда называлось «упаковкой» кадра. Целую дискуссию вызвала его «Страстная площадь в предвыборные дни». На снимке были «завязаны» в одно целое здание газеты «Известия», вагон трамвая, протянутый через площадь лозунг, гирлянда воздушных шаров, головы прохожих. И все вместе создавало приподнятое, праздничное настроение, удивляло неожиданностью и остротой пластических контрастов.

«Гимнастика по радио» Е. Лангмана, на первый взгляд, может показаться изобразительным ребусом. Однако вглядываясь в

Окончание см. на стр. 39

Без грима

Анатолий Черей назвал эту серию «Мой мир балета». Не будем спорить — это действительно его мир. В следующий раз увидишь снимки свердловского фотографа из жизни служителей Терпсихоры и не спутаешь. Сам факт танца его не волнует, может быть, оттого, что фотографии балетного действия обезличивают снимающего. Интересно — кто танцует, когда и в каком спектакле. Замечаешь позу, свет, движение, но относишь это за счет артиста на сцене, а не за счет фотографа. Только огромным количеством точно схваченных «па» можно заставить зрителя или читателя (как называется человек, рассматривающий картинки в журнале?) запомнить твое имя.

Имя — это стиль, почерк, взгляд, отличный от других. Потребитель фотографии не запомнит фотографа, если тот, пусть и тщательно, исполнит обязательную программу. Ему скучно. Ему подавай произвольную...

Эта произвольная программа съемок должна в то же время быть абсолютно естественным для снимающего видением мира. Естественным и абсолютно личным. Балет А. Черея — это то, что было до танца. Именно до. Предчувствие и чувства. Потом будет музыка, свет и прелестный «обман» условного мира сцены и зрительного зала. Потом, потом. Цветы или жидкие аплодисменты. Смывание грима и медленное или немедленное превращение улыбки в гримасу усталости. Теперь — ожидание.

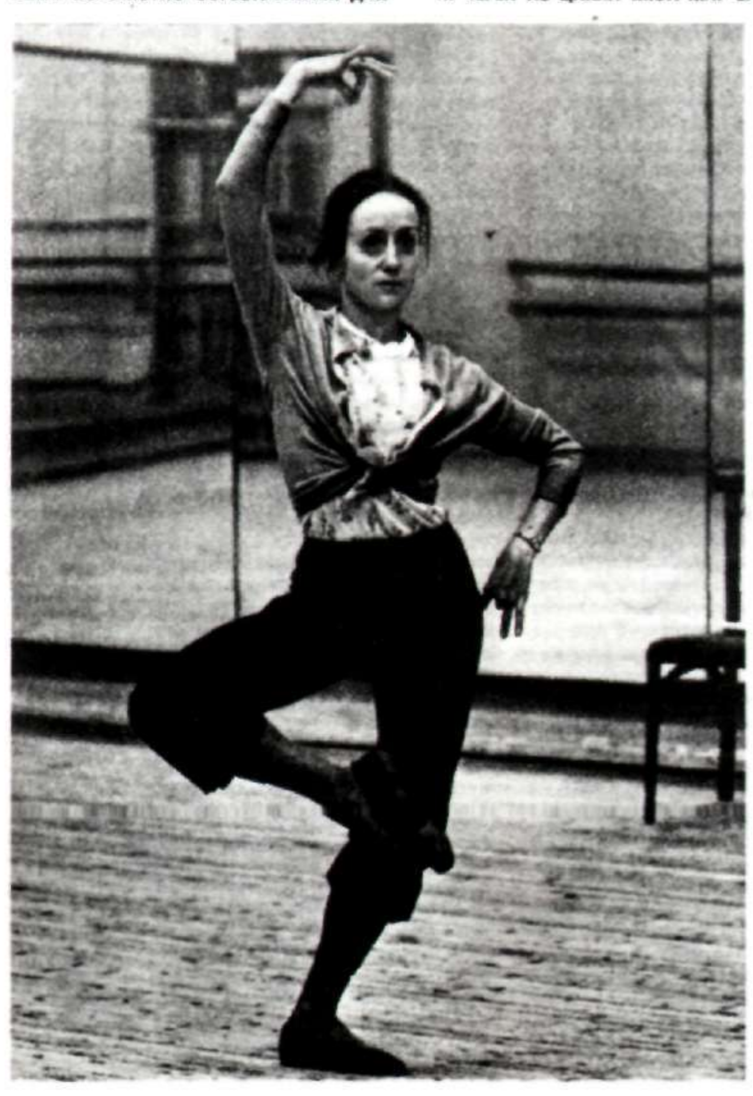
Мы можем рассматривать эти фотографии свободно и тем не менее весьма точно угадывать жизнь изображенных на них людей. Это огромное достоинство. Загримированные, они предстают перед нами совершенно без грима. Мы узнаем их и сочувствуем. Вызвать сочувствие — это самая высокая и сложная цель, которую может поставить перед собой фотограф.

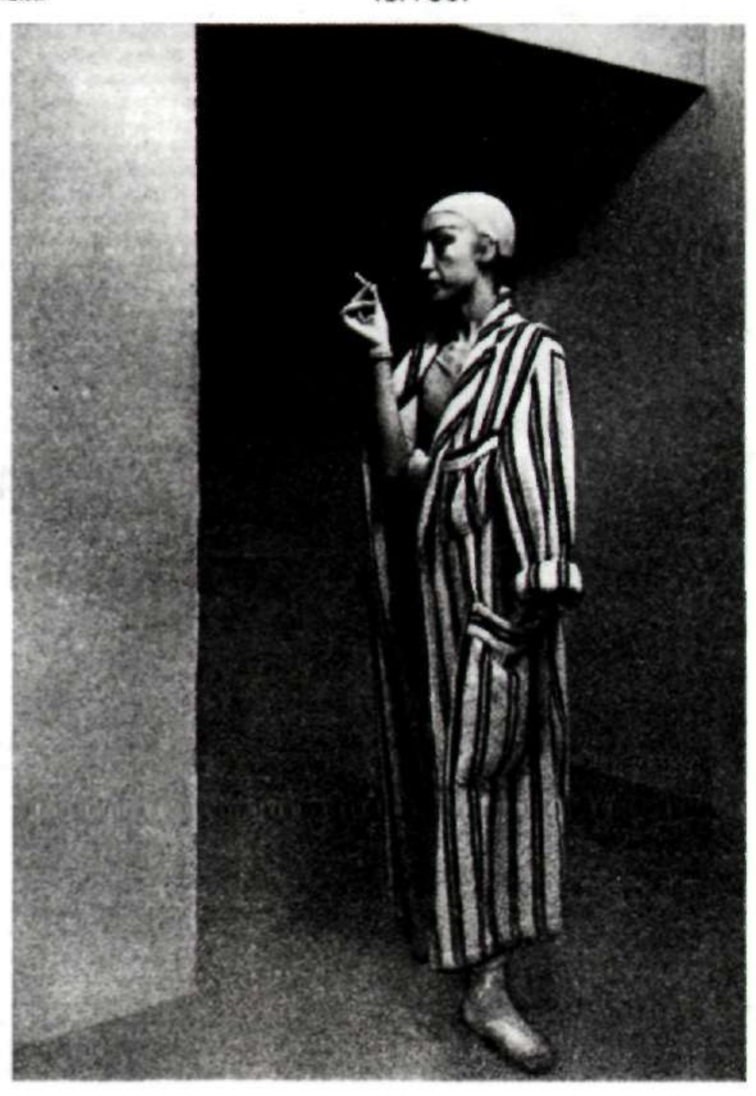
Я верю Анатолию Черею и верю в то, что он любит людей из мира «его балета», потому что, глядя на его фотографии, и я их начинаю любить.

Ю. РОСТ



А. ЧЕРЕЙ ИЗ ЦИКЛА «МОЙ МИР БАЛЕТА»







ФОТОЮНИОР



НАШ ВЕРНИСАЖ



ЮРИЙ ШЕЛЁМИН, 15 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ОСЕНЬ

Юрий Шелёмин — член тираспольской фотостудии «Взгляд». (Фотопечать велась с двух негативов. Пейзаж снят «ФЭДом» с объективом «Индустар-61ЛД», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/125, диафрагма 8; аист — «Зенитом» с объективом «Телемар-22», выдержка 1/500, диафрагма 16.)

УЧИМСЯ СНИМАТЬ

Оцените ваш негатив

Хороший негатив — залог хорошего отпечатка. Но какой негатив можно считать хорошим? Проявленную пленку нужно рассматривать на фоне хорошо освещенного белого листа бумаги, желательно через трехкратную или пятикратную лупу. Негатив должен быть резким настолько, чтобы на главном объекте, по которому вы наводили на резкость, были видны достаточно мелкие детали — зрачки глаз, рисунок одежды. На негативе не должно быть двойных контуров или смазанности, связанной с сотрясением аппарата в момент съемки, не должно быть грязи, пылинок, царапин, отпечатков пальцев, пятен, подтеков, которые свидетельствуют о неправильном проявлении, недостаточно чистой обработке. Не беритесь за эмульсию руками, не скручивайте пленку в слишком тугой рулон, проверьте — не царапает ли прижимной столик аппарата или рамка увеличителя.

Чтобы оценить тональную передачу, полезно иметь для сравнения хороший негатив, сделанный опытным фотографом (фото 1). Но если сравнить не с чем, оцените сами имеющееся количество полутонов. Если изображение не слишком контрастное, их должно быть много — от темно-серых к более светлым и до почти полной прозрачности неэкспонированных участков. Но при этом самые большие плотности, например неба (напомню, что они называются светами), не должны быть угольно-черными, непрозрачными до такой степени, что через них проглядывает лишь нить электрической лампочки. Есть несколько условный, но помогающий делу показатель: через самый плотный участок негатива должен быть виден печатный текст (книга, газета), если его наложить на этот текст при нормальном дневном свете.

Чрезмерная плотность светов — типичная ошибка любителей. Она сопровождается, как правило, и чрезмерно высоким контрастом изображения — на снимке есть только белое и почти черное, отсутствуют мягкие переходы светотени. Причина — чаще всего перепроявление, а иногда и одновременная передержка (фото 2). Перепроявление обычно бывает вызвано отсутствием контроля за температурой проявления (понятие «комнатной» температуры слишком неточно), неудачным выбором рецепта (когда, например, пленка проявляется проявителем для бумаги) или использованием недостаточно чистых реактивов, особенно когда сульфит содержит значительную примесь соды.

Особое внимание требуется и при съемке ярко освещенных контрастных сюжетов, скажем, летних пейзажей. Если повышенные плотности получаются у вас постоянно, переходите на рецепты выравнивающего проявления, которые есть в справочниках. Самое простое — разбавить проявитель в два раза и увеличить время проявления на 25—30% по сравнению с рекомендуемым. Такой метод получения выравненных негативов можно использовать почти для всех проявителей.

Нередка и такая ошибка: чрезмерно прозрачный негатив, на котором видны лишь отдельные самые яркие участки. Это — недодержка, часто сопровождаемая недопроявлением (фото 3). Такой негатив, хотя и имеет малую плотность, очень контрастен и печатать с него трудно. Но бывает, что малые плотности сопровождаются и низким контрастом — все изображение вялое, на нем нет ни прозрачных, ни темных участков. Причина обычно — в недопроявлении правильно экспонированного снимка.

Проявленную пленку разрежьте на куски по 5—6 кадров и храните завернутой в кальку. Это сохранит хорошие негативы на долгие годы.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

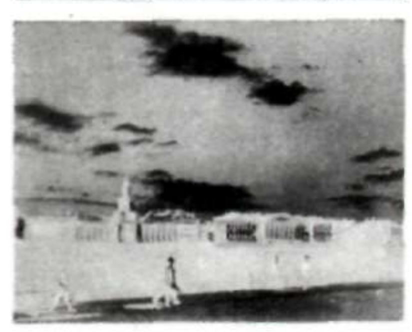
ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3



ХОРОШИЕ НОВОСТИ

Первая школа фотографии



Веселые ребята на верхнем снимке — каунасские школьники. Сняты они около своего нового фотографического дома. Здесь, в первом в нашей стране детском фотоклубе, они будут овладевать навыками мастерства, приобщаться к искусству светописи. Такой подарок сделали ребятам Общество фотоискусства Литовской ССР, шефы — работники электромеханического завода «Электра», каунасские строители.

Все началось с того, что пять лет назад литовские фотомастера решили создать фотографическую школу для ребят. Они поставили перед собой задачу — воспитать достойную творческую смену. Учебную программу школы, рассчитанную на трехгодичное обучение, составил заслуженный журналист Литовской ССР, автор ряда книг по социологии Р. Неймантас.

В прошлом году группа из 36 школьников уже занималась по программе первого года обучения в помещении Каунасского отделения Общества фотоискусства Литовской ССР. В летние каникулы юниоры вели съемку в колхозе, выезжали в живописные уголки республики (созданные ими фотографии вы видите на этой странице).

Теперь в распоряжении ребят просторные учебные классы, лабораторные помещения, выставочный зал. Занятия в клубе будут проходить три раза в неделю. Дисциплины (всего их — около десяти) серьезные и увлекательные — история и основы фотографии, теория и фототехника, журналистика и прикладная фотография, рисование, этика и эстетика. В летние каникулы — практические занятия. Фотоаппаратурой и материалами обеспечивает Общество фотоискусства. Семинары по съемке, обработке материалов, печати будут вести известные каунасские фотомастера А. Мацияускас, Р. Ракаускас, Р. Пожерскис, В. Шонта, В. Гвозд, В. Янкаускас и другие.

В день открытия клуба в новом здании собрались



Р. АУШРАС, 16 ЛЕТ
КРЫШИ СТАРОГО ГОРОДА



С. БОЯРСКАС, 14 ЛЕТ
СМЕНА



Р. АУШРАС
ДВА ДРУГА





М. МАЦИЯУСКАС, 15 ЛЕТ
КАУНАССКОЕ МОРЕ (2 сн.)



Р. ЛЮТКУС, 16 ЛЕТ
В ЖАРУ

литовские фотохудожники, представители шефствующего предприятия, ответственные работники горисполкома Каунаса и, конечно же, те, для кого построен этот дом. В выставочном зале клуба разместилась республиканская выставка детской фотографии — 175 работ 64 авторов — кружковцев Дворцов пионеров, станций юных техников, школ из разных районов Литвы. В торжественной обстановке ребятам вручили награды выставки и сказали напутственные слова литовские фотомастера.

Итак, новый дом для детского фотоклуба, как говорят у строителей, «принят с оценкой «отлично». Теперь слово за его обитателями.

Е. ФЕДОРОВСКИЙ

ПОЛЕЗНО ЗНАТЬ

В вашу библиотеку

Домашняя фотобиблиотека — предмет мечтаний. Как ее собрать? Книги по фотографии не залеживаются в магазинах — надо следить за новинками. Фотолитературу выпускают издательства «Планета», «Искусство», «Мир», «Химия» и другие. Специализированные книжные магазины принимают предварительные заказы от покупателей по планам издательств на выходящую в следующем году литературу. Книги по фотографии, комплекты «Советского фото» продаются и в букинистических магазинах.

Пользуйтесь районными и городскими библиотеками, где в систематическом каталоге абонементов и читальных залов под номером 77 вы найдете нужные пособия. Если вам известны автор, название, издательство, место и год издания книги, библиотеки имеют возможность заказать ее для вас по межбиблиотечному абонементу.

Рекомендуем сохранять комплекты нашего журнала. За несколько лет у вас наберется хорошая подборка публикаций по вопросам фотографии. В журнале «Химия и жизнь» есть раздел «Фотолаборатория». Журнал «Наука и жизнь» помещает время от времени статьи по фототехнике.

Еще один совет: заведите специальную тетрадь, куда можно помещать заинтересовавшие вас советы и рекомендации. Записывайте и свои наблюдения по съемке и лабораторной работе. Собственный опыт — самое ценное достояние фотографа.

В. АНДРЕЕВ

Из читательских конвертов...

Дорогая редакция! Весной 1985 года я побывал в заповеднике «Остров Врангеля». В марте-апреле здесь происходит вскрытие берлог белых медведей, и медведицы впервые выводят на поверхность свое потомство. Леонид Федорович Сташевич, директор заповедника, в это время ведет учет численности медведей, наблюдает за поведением медведиц и медвежат в берлоге и т. д. Ему приходится ежедневно то на мотонартах «Буран», то пешком преодолевать по снегу десятки километров. Кроме записей ученый обязательно фотографирует все увиденное.

Вот в одном из таких обходов мне и удалось снять интересную сцену: Леонид Федорович с лайкой Юган обследовал одну из берлог на склоне горы, которую считал покинутой, а я дожидался внизу. Вдруг из соседней берлоги показалась голова медведицы, привлеченной неизвестными шумами. Я подал сигнал опасности, и исследователь со своим четвероногим другом в мгновение ока оказались у мотонарт. Медведица с медвежонком с минуту внимательно наблюдали за нами, а затем, потеряв, видимо, всякий интерес, спустились обратно в берлогу.

С. Бурасовский,
Магадан

Ред.: Ваш рассказ делает фотографии вдвойне интересными, еще более любопытными.











С. БУРАСОВСКИЙ У БЕРЛОГИ

Поздравляем с наградой

Чрезвычайный и полномочный посол ГДР в СССР д-р Эгон Винкельманн вручил от имени правительства своей страны орден Виктору Темину — одному из старейших советских фотожурналистов, фронтовому репортеру-правдисту.
В наградном удостоверении значится: «Председатель Государственного Совета Германской Демократической Республики награждает Виктора Антоновича Темина орденом «За заслуги перед Отечеством» в серебре по случаю 40-летия Победы над гитлеровским фашизмом и освобождения немецкого народа, а также за выдающиеся заслуги в укреплении братского союза между народами ГДР и СССР.

Эрих Хонеккер
6 мая 1985 г.»

При вручении награды присутствовали представители Министерства обороны СССР, военного комиссариата Кунцевского района г. Москвы.
Поздравить В. Темина приехали делегаты партийной организации СЕПГ района Берлин-Пренцлауэр Берг, передавшие ему памятные подарки и пожелавшие ветерану войны и труда доброго здоровья, бодрости, творческих успехов.
Председатель комитета ветеранов-антифашистов Бригита Фишер передала В. Темину поздравления с наградой и поблагодарила за выступления перед трудящимися берлинских предприятий, в частях пограничных войск республики во время посещений ГДР.
Редакция журнала «Советское фото» присоединяется к этим поздравлениям.

Гран-при — советским фотографам

В Майами (США) в рамках Всемирной конфедерации подводных исследований (КМАС) был организован международный конкурс подводной фотографии.
Право участия в конкурсе получили национальные федерации, являющиеся постоянными членами технического комитета КМАС.
Советские подводные фотографы впервые приняли участие в соревновании столь высокого ранга. В нашу коллекцию вошли работы С. Глущенко и В. Мадиевского (Харьков), А. Голубева (Владивосток), В. Юкши (Ленинград), А. Вербеюса и И. Сидобраса (Каунас).
Жюри присудило Гран-при подборке, представленной Федерацией подводного спорта СССР.

А. КУШНИР,
член комиссии по подводной фотографии при Федерации подводного спорта УССР

Выставка А. Гаранина в Люксембурге

В одном из центральных выставочных залов Люксембурга с большим успехом прошла персональная выставка известного советского фотожурналиста Анатолия Гаранина. Два ее раздела — «Война, которую я видел» и «Мир — это счастье» — были представлены соответственно 145 и 127 работами.
Выставка организована Ассоциацией дружбы Люксембург — СССР. Открыл ее ответственный секретарь Ассоциации Ивон Фриш. На вернисаже присутствовал посол СССР в Люксембурге К. Б. Удумян, активисты Ассоциации, члены парламента Люксембурга, представители творческой интеллигенции, любители фотографического искусства, журналисты. Сообщения о выставке поместили многие газеты.
В период пребывания А. Гаранина в этой стране фотожурналист присутствовал на встречах и беседах с председателем Компартии Люксембурга Р. Урбани, председателем парламента Люксембурга Л. Болендорфом, премьер-министром Ж. Сантером, министром иностранных дел Ж. Посом.

Знак уважения

Мы уже рассказывали в журнале о творчестве членов фотоклуба «Ковров». Недавно представился случай убедиться в том, насколько большим авторитетом пользуется этот фотолюбительский коллектив.
В честь его 20-летнего юбилея во Дворце культуры Ковровского механического завода состоялась большая межклубная выставка, на которую прислали свои работы члены «Новатора» (Москва), народной фотостудии «Рига», горьковской «Волги», владимирского фотоклуба, ленинградского «Зеркала». Первое место в этом очном соревновании завоевала «Рига».
Кроме того, со своими работами на выставку приехали почетные гости: Ю. Луньков (Москва), В. Филонов (Запорожье), В. Семаков (Мурманск), З. Шегельман (Могилев), П. Кунин (Караганда), А. Лашков (Новосибирск), Р. Рубцов (Калининград). Демонстрировались фотографии Н. Сафонова (Монино) и В. Теселкина (Ленинград).
Редкое созвездие фотоколлективов и авторов, пользующихся всесоюзной известностью!
Их участие в межклубной выставке, вызвавшей большой интерес у ковровчан, их поздравления юбиляру — знак уважения к фотоклубу, много сделавшему для пропаганды отечественного фотоискусства.

В ФОТОСЕКЦИЯХ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ

Семинары, встречи, выставки...

Нынешний год для Челябинской областной фотосекции был насыщенным и напряженным. Члены фотосекции совместно с городским народным фотоклубом при редакции газеты «Челябинский рабочий» провели ряд крупных мероприятий. Весной и осенью прошли семинары фотокорреспондентов и фоторабкоров областных, городских, районных и многотиражных газет, были прослушаны доклады квалифицированных фотомастеров, состоялись персональные творческие отчеты...
С большим успехом демонстрировались выставки — областная «40 лет Великой Победы», проходившая в выставочном зале Союза художников, и необычная экспозиция «25 советских фотографов», в которую вошли работы известных фотожурналистов и фотохудожников страны, многие годы поддерживающих тесные творческие контакты с челябинцами — Г. Бинде (Латвия), А. Суткуса, М. Баранаускаса (Литва), К. Суура (Эстония), А. Экекяна (Армения), А. Пьянова (Тында), В. Ахломова, Г. Копосова, (Москва), В. Зотова (Казань) и других.
Вопросам подготовки к областной и всесоюзной выставкам, приуроченным к XXVII съезду КПСС, было посвящено общее собрание фотосекции, городского фотоклуба и фотографической общественности Челябинска и области.

ФОТОТЕОРИЯ

Эстетика фотографии

Окончание. Начало см. на стр. 32

снимки, понимаешь, как естественно и точно скомпоновал материал фотограф, как верно расставил акценты и, главное, как свежо раскрыл актуальную для тех лет тему. Присущая моментальной фотографии фрагментарность, о которой говорилось выше, здесь подчеркнута и вместе с тем преодолена.
Еще один композиционный прием, который широко использовался в 20-е и 30-е годы нашими фотоноваторами, носил неуклюжее название «косина». Он означал пристрастие к своеобразным диагональным построениям, нередко возникающим от простого перекоса камеры во время съемки (или несложных манипуляций в процессе печати). Признаться, некоторые лишенные таланта фотографы назойливым использованием этого приема быстро превратили его в дурной штамп. Однако в исполнении мастеров-первооткрывателей «косина» обладала и выразительностью, и подлинно фотографической динамикой. Тонкие фотохудожники, применяя «косину» в композиции, умели усложнить этот прием, насытить его дополнительным пластическим смыслом. Вот, скажем, «Девушка с «лейкой» А. Родченко. Диагональное построение здесь подчеркнуто не только деревянной скамьей, но и перпендикулярной к ней фигурой девушки. Кроме этих двух господствующих в композиции линий, которые, казалось бы, способны показаться нарочитыми, на снимке присутствует смягчающая жесткость композиционного контраста сетка тени, падающей на все изображение. При этом немаловажно, что «растр» тени по направлению к правому обрезу композиции из косого постепенно превращается в прямой.
Композиционное наследие наших замечательных фотографов первых послереволюционных десятилетий велико и значительно. Оно, к сожалению, почти не тронуто теорией, не проанализировано в своих принципиальных сторонах. Мы, критики, по-моему, торопимся объявить композиционные искания той поры не имеющими актуального значения для наших дней. Конечно, композиция, как и другие элементы языка фотографии, переживает творческую эволюцию, знаменует движение фотоискусства от одной эпохи к другой. Однако в процессе художественного развития многие традиции переосмысливаются, входя на новом витке исторического развития в арсенал основных творческих приемов.
Не секрет, скажем, что сегодня, в пору увлечения возможностями постановочной фотографии, снова на повестку дня встали композиционные решения, восходящие к опыту пикториальной светописи и еще дальше — живописной классики. Напомню в связи с этим «Семью» С. Яворского, где отец, мать и младенец включены в идущий еще от ренессансных времен изысканный композиционный овал.
А вспомните о документальном фотоискусстве, которое как бы и не стремится к композиционным находкам. Иногда даже создается впечатление, что ищущие мастера-документалисты больше озабочены разрушением привычных правил. Например, в снимках В. Семина, посвященных БАМу, в «Деревенских воскресеньях» А. Кунчюса ощущается отказ от следования сложившимся приемам построения. Разрушение канонов, как известно,— первый этап творческой работы, за которым непременно должен последовать второй — и тогда будут найдены новые, соответствующие времени композиционные решения.

(Продолжение следует)

В объективе — улыбка...

Сегодня мы обратились к одному из смежных видов искусства, так сказать, повернулись лицом к скульптуре. Если ваятели останутся недовольны этой подборкой, если их почему-либо не порадуют снимки, сделанные читателями, — советуем им адресовать свои претензии лицам, отвечающим за экспонирование и содержание художественных произведений. Впрочем, мы не будем в претензии, если они вместе с нашими читателями откликнутся в литературной форме на снимки, опубликованные на этой странице. Желательно, чтобы в подписях учитывалась фотографическая природа нашей рубрики.



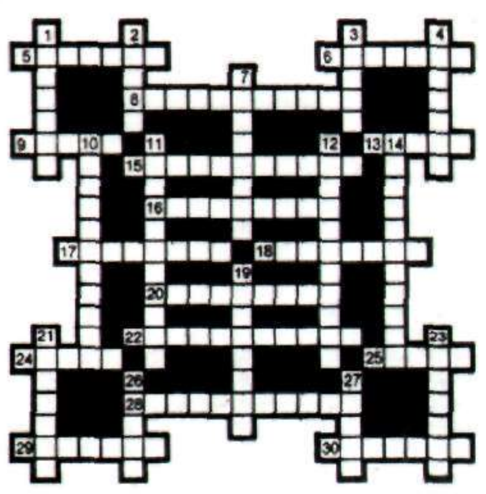


ФОТО
А. КРЕЙМЕРА,
О. ДАВЫДОВА,
И. КАЧАЛКИНА

КРОССВОРД

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:
5. Часть фоторужья. 6. Фотокорреспондент, работавший в журнале «Смена». 8. Известный мастер политического фоторепортажа. 9. Фотоклуб машиностроительного завода имени Шмидта в Баку. 13. Название семейства советских шкальных фотоаппаратов. 15. Город, где выпускаются фотоаппараты «Зенит». 16. Инструмент для измерения толщины пластинок, бумаг. 17. Ленинградский фотожурналист. 18. Авторская фотопечать. 20. Поселок в Белгородской области, где работает фотоклуб «Луч». 22. Название первого снимка Ньепса. 24. Фотоклуб в Кунгуре (Пермская обл.). 25. Фотолабораторный инструмент. 28. Жанр фотоискусства. 29. Фотолабораторная принадлежность. 30. Деталь кассеты.

ПО ВЕРТИКАЛИ:
1. Райцентр в Горьковской области, в котором находится фотоклуб «Перспектива». 2. Вес фотоаппарата. 3. Знак шкалы. 4. Фотографический снимок. 7. Фотокорреспондент журнала «Советская женщина». 10. Теоретик фотографии. 11. Фотобумага. 12. Электрофотография. 14. Воспроизведение действительности. 19. Советский автоматический диапроектор. 21. Автор книги «Устранение дефектов фотографического изображения». 23. Деталь приставки для макросъемки. 26. Приспособление для фотопечати. 27. Систематизированный набор цветных эталонов.



ОТВЕТЫ НА КРОССВОРД, НАПЕЧАТАННЫЙ В № 10

ПО ГОРИЗОНТАЛИ:
4. «Медсестра». 7. Премия. 8. Пейзаж. 9. «Кедр». 10. «Ирис». 13. Сыров. 16. Диплом. 17. «Руссар». 18. Калуга. 20. «Момент». 21. Слайд. 22. Ложе. 26. Фаза. 28. Гродня. 29. Курган. 30. Бунимович.

ПО ВЕРТИКАЛИ:
1. Штейнберг. 2. «Гелиос». 3. Оргеев. 5. «Труд». 6. «Таир». 9. «Кристалл». 11. «Славянка». 12. «Эмитар». 13. Суткус. 14. «Взгляд». 15. «Призма». 19. Дальномер. 23. Жюри. 24. Контур. 25. Якурим. 27. «Агат».



РИСУНОК В. ЕЛИСТРАТОВА

МС «Гранит-11Н»

ЗАВОД ПРЕДСТАВЛЯЕТ



Производственным объединением «Завод Арсенал» разработан одиннадцатилинзовый объектив с переменным фокусным расстоянием МС «Гранит-11Н», предназначенный для малоформатных зеркальных фотоаппаратов «Киев-17», «Киев-19», «Киев-20».

Объектив создан на базе объектива «Гранит-11», но имеет по сравнению с ним ряд преимуществ: «прыгающую» диафрагму, автоматически устанавливающуюся при нажатии на спусковую кнопку; многослойное просветление оптических деталей, позволяющее увеличить коэффициент пропускания на 15%, уменьшить коэффициент светорассеяния на 40% и улучшить цветопередачу (формула цветности — 11-0-0). Весьма высока разрешающая способность объектива: не менее 50 мм$^{-1}$ при f=80 мм. Все это обеспечивает изображение повышенного качества (высокий контраст, правильная передача тонов, четкая проработка деталей).

Технические характеристики:

Диапазон изменения фокусного расстояния — 80—200 мм.

Относительное отверстие — 1 : 4,5.

Диапазон изменения угла поля зрения — 30—12°.

Предел диафрагмирования — до 1 : 22.

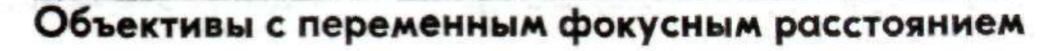
Ближний предел фокусировки — 1,5 м.

Резьба под светофильтры — М58×0,75.

Способ присоединения — байонет «Н» типа «Никон».

Габариты (с крышками) — ⌀ 70×165 мм.

Масса — 0,95 кг.



Объективы с переменным фокусным расстоянием

Объективы с переменным фокусным расстоянием (ОПФР) получили широкое распространение благодаря ряду существенных функциональных преимуществ: использованию одного объектива вместо нескольких; возможности получения различного масштаба изображения при съемке с одной и той же точки; рациональному построению кадра; получению специальных эффектов при многократной съемке на один кадр и др.

Первый такой объектив был создан в 1947 году. После появления в 1959 году объектива «Фойгтлендер-зумар» (2,8/36-82), предназначенного для малоформатного фотоаппарата, начался период развития ОПФР.

В 70-е годы были разработаны объективы: 4,5/28-45 (1975 г.), 3,5-4/21-35(1979 г.).

Первый отечественный ОПФР (для малоформатного фотоаппарата) «Рубин-1» (2,8/37-80) был создан в 1963 году. Затем были разработаны «Рубин-2А», «Гранит-11», «Вариозенитар» (5,6/100-200), а также рассчитанные ГОИ им. С. И. Вавилова объективы типа «Янтарь», «Вариогоир» и др. Объективы эти охватывают диапазон от широкоугольного до длиннофокусного и предназначены для малоформатных и среднеформатных фотоаппаратов. Так, например, для фотоаппаратов «Киев-6», «Киев-88» был рассчитан объектив «Янтарь-6» (3,5/75-142).

Если выпущенный в 1972 году объектив охватывал только длиннофокусный диапазон с кратностью равной 6 (4,5/50-300), то в 1981 году был изготовлен объектив почти той же кратности, но перекрывающий уже диапазон от широкоугольного до телеобъектива 3,5-4,5/35-200. И, наконец, тогда же был создан зеркальный ОПФР 8-12/400-600.

В начале 80-х годов мировая фотопромышленность выпускала более 100 наименований ОПФР, у которых фокусное расстояние находилось в диапазоне 21—400 мм, а кратность увеличения — 1,8—6$^{\times}$.

Оптические системы переменного увеличения разделяются на устройства с дискретным изменением увеличения и устройства с непрерывным изменением увеличения. Последние, называемые панкратическими, в свою очередь подразделяются на вариообъективы и трансфокаторы. У вариообъектива изменение фокусного расстояния осуществляется посредством непрерывного перемещения одного или ряда компонентов вдоль оптической оси. Трансфокатор представляет собой систему, состоящую из афокальной панкратической насадки с переменным угловым увеличением и объектива с постоянным фокусным расстоянием.

К ОПФР предъявляются следующие требования: непрерывное изменение фокусного расстояния; сохранение заданного максимально допустимого смещения плоскости изображения во всем диапазоне изменения фокусных расстояний; постоянное значение относительного отверстия; по возможности, линейный закон движения компонентов; высокое качество изображения, не уступающее качеству, получаемому с помощью объективов с постоянным фокусным расстоянием; минимальные габариты и масса.

Остановимся на том, как решены схемы рассматриваемых объективов.

По методу сохранения положения плоскости изображения при изменении фокусного расстояния ОПФР подразделяются на объективы с оптической компенсацией (линейное перемещение компонентов) и механической компенсацией (нелинейное перемещение). Перемещение по линейному закону осуществляется посредством винтовой направляющей, по нелинейному — с помощью одного или двух кулачковых механизмов.

Анализ развития ОПФР показывает, что, как правило, длиннофокусные объективы с большой кратностью увеличения представляют собой четырехгрупповые конструкции, а нормальные объективы с увеличением порядка 2$^{\times}$ — двухгрупповые. Схемы трехгрупповых ОПФР с механической компенсацией, предпочтительные для светосильных телеобъективов, не пригодны для широкоугольного диапазона, ибо приводят к значительному росту габаритов. Разработка двухгрупповых ретрофокусных конструкций привела к созданию короткофокусных объективов. Для уменьшения дисторсии в двухгрупповом объективе заднюю группу дополнительно разбивают еще на 3—4 компонента, которые имеют независимое перемещение по нелинейному закону при изменении фокусного расстояния. Еще одним путем уменьшения дисторсии в ОПФР является применение передней линзы с асферической поверхностью.

Одной из проблем при разработке ОПФР является сохранение постоянного относительного отверстия. Дело в том, что при больших фокусных расстояниях стремление сохранить относительное отверстие приводит к резкому увеличению диаметра переднего компонента, усложнению и удорожанию объектива. Вот почему некоторые объективы выпускают с переменным относительным отверстием. Правда, специалисты полагают, что это допустимо при применении автоматизированных зеркальных фотоаппаратов, использующих измерение света за объективом.

Известно, что в рассматриваемых объективах диафрагма, как правило, находится в задней группе линз. При перемещении этой группы (во время изменения фокусного расстояния) происходит смещение диафрагмы относительно фотоматериала, изменение диаметра входного зрачка, что приводит к изменению относительного отверстия. Сохранить постоянным значение относительного отверстия можно только путем усложнения конструкции объектива за счет введения дополнительного кулачкового механизма. Особенно трудным является обеспечение постоянного относительного отверстия в диапазоне больших фокусных расстояний. На некоторых объективах наносят специальные цветовые знаки, которые указывают область изменения диафрагменных чисел. Рассматриваемое явление необходимо учитывать при работе с импульсным фотоосветителем.

В объективах, выпущенных в последние годы, фокусировка производится посредством перемещения всего объектива или отдельных его компонентов, причем обычно за счет

Окончание см. стр. 47

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

Эмоции в спорте

Спортивные соревнования привлекательны и интересны для фотографов. Они богаты различными по силе и окраске эмоциями. Причем эмоциональные ситуации возникают не только на спортивной арене, но и на трибунах, скамейках запасных игроков.

Что же лежит в основе успеха фотографа, снимающего такие сюжеты? Прежде всего — хорошее знание тех видов спорта, которые он собирается снимать, наблюдательность, способность к анализу возникающих ситуаций. Разумеется, нужно в совершенстве овладеть фотографической техникой.

Зная особенности того или иного вида спорта, можно заранее предвидеть, когда и где можно ожидать всплеска эмоций: после забитого гола, успешного или безуспешного выполнения особо сложного элемента, в переломные моменты игры... Но и умения предвидеть эмоциональную ситуацию еще недостаточно. Надо научиться находить эмоциональных людей и среди зрителей, и среди участников соревнования. Фотограф должен обладать хорошей памятью на лица, чтобы легко узнавать известных спортсменов, тренеров. На трибунах среди болельщиков часто оказываются популярные артисты, известные деятели искусства, знаменитые в прошлом спортсмены. За этими людьми тоже стоит понаблюдать: порой они ведут себя весьма непосредственно и эмоционально.

Проявление ярких эмоций, как правило, быстротечно, поэтому старайтесь выполнить все подготовительные операции заранее: наметьте конкретный объект и ракурс, определите значения выдержки и диафрагмы, а в некоторых случаях целесообразно заранее навести объектив на резкость. Съемку эмоций лучше вести методом «скрытой камеры». Насколько фотографу удастся стать незаметным для окружающих, целиком зависит от его опыта и умения.

Условия съемки подскажут вам, каким объективом снимать задуманное. Например, телеобъектив необходим для съемки эмоциональной группы болельщиков на трибуне, переживаний запасных спортсменов; «широкоугольник» — для съемки событий, происходящих в непосредственной близости. Но все же надо помнить, что крупные планы способны лучше передать всю гамму чувств, возникающих у людей в ходе спортивного действия.

И еще один совет: «не выхватывайте» объект съемки из его естественного окружения — для зрителя важно видеть и понимать, где происходит событие, как реагируют на ситуацию остальные.

КОММЕНТАРИИ К СНИМКАМ

Фото 1. Кадр сделан с трибуны на турнире легкоатлетов во время XII летних Олимпийских игр. Тренер и другие члены Чехословацкой спортивной делегации страстно переживали за своего подопечного — тяжелоатлета О. Зарембу, который боролся за звание олимпийского чемпиона. На снимке удалось показать не только эмоциональное состояние наставников спортсмена, но и его самого в момент поднятия штанги. 35-мм зеркальная камера, объектив с f=300 мм. Съемка велась на фотопленке «Фото-250», которая экспонировалась как пленка со светочувствительностью 1400 ед. ГОСТа. Выдержка 1/250 с. Числовое значение диафрагмы 5,6. Обработка фотопленки произведена в фенидонглициновом проявителе.

Фото 2. Во время таких крупных соревнований, как Олимпийские игры в Москве, всегда можно ждать всплеска эмоций при объявлении победителя. Объектив заранее был наведен на резкость во время паузы, и мне удалось запечатлеть столь разные реакции соперников. Объектив с f=300 мм, выдержка 1/250 с, численное значение диафрагмы 5,6. Чувствительность фотопленки и ее обработка аналогичны данным в комментарии к фото 1.

Фото 3. Снимок сделан на трибуне во время скучного футбольного матча с помощью 300-мм телеобъектива, который позволил «убрать» пустые трибуны и сосредоточить внимание на этой живописной группе болельщиков.

Фото 4. На волейбольном турнире VII Спартакиады народов СССР японские волейболистки отличались необычной эмоциональностью. Предвидя их радость победы, я приготовился заранее. Установил на камеру объектив с f=35 мм и ждал окончания матча. «Широкоугольник» обеспечил удачный кадр.

Фото 5. Аналогичная ситуация, возникшая при окончании матча по гандболу, определившего команду-победительницу первенства СССР, была снята с помощью 35-мм зеркальной камеры и объектива с f=135 мм.

Подводя итог сказанному, хочется добавить, что интересные события происходят не только на крупных всесоюзных и международных соревнованиях. Даже на школьных состязаниях можно получить фотографию, достойную международных выставок, а можно уйти ни с чем и с Олимпийских игр.

В. НАСЕДКИН,
фотолюбитель



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3



ФОТО 4



ФОТО 5

Проявитель Гравье ФХ-1

Проявитель относится к группе резкостных проявителей, применяемых для получения высокой контурной резкости изображения. Составлен по рецепту Бутлера, но с небольшим изменением концентрации:

Вода	750 мл
Метол	0,5 г
Сульфит натрия безв.	5 г
Сода безв.	2,5 г
Калий йодистый 0,001% р-р	5 мл
Вода	до 1 л

Проявитель одноразовый. Для приготовления проявителя используют кипяченую (30 °С) или дистиллированную воду. В 750 мл воды сначала растворяют часть сульфита натрия, затем после полного растворения метола — остальной сульфит и оставшиеся вещества. Чтобы получить 0,001% раствор йодистого калия, сначала растворяют 1 г йодида в 1 л воды, затем,

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

отлив 100 мл этого раствора, добавляют воды до 1 л. После чего берут 100 мл второго раствора и вновь доводят его объем до 1 л. 0,001% раствор KJ — готов. Раствор, содержащий 1 г/л KJ, хранится очень долго.
Возможен концентрированный вариант проявителя Гравье ФХ-1, состоящий из двух частей:

Раствор А
Вода . . . . 750 мл
Метол . . . . . . 5 г
Сульфит *натрия*
безв. . . . . . . 50 г
Йодистый калий
0,001% р-р. . . . 50 мл
Вода . . . . . . до 1 л

Раствор Б
Вода . . . . 750 мл
Сода безв. . . . 25 г
Вода . . . . . . до 1 л

Раствор А хранится в стеклянной посуде 1 год, раствор Б — 2 недели.
Для приготовления проявителя нужно взять по одной части растворов А и Б и восемь частей воды. Раствор отстаивается 2 мин. Время проявления 12—14 мин в зависимости от перемешивания и типа пленок.
Рекомендуется делать в одну минуту 6—8 вращений *в фотобачке* и 4 вращения — в баке.

ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «ФОТОГРАФИЯ» (ГДР), 1985, № 4.

Технические фотобумаги

Ленинградским заводом светочувствительных материалов «Позитив» наряду с фотобумагами общего назначения («Унибром», «Бромпортрет», «Новобром» и др.) выпускаются фотоматериалы специального назначения. Такие сорта фотобумаг, как «Рефлексная» и «Контрастная документная», используются в различных отраслях народного хозяйства, науки и техники.

Фотобумага «Рефлексная» — низкочувствительный фотоматериал высокой контрастности с защитным слоем. Она предназначена для копирования документации, в том числе чертежей и рисунков, выполненных в карандаше или тушью, машинописных или типографских текстов, схем, пленок. Ее тонкая, однородная подложка дает возможность получать контактным способом негативную копию с одно- и двусторонних оригиналов. Для получения позитивного изображения требуется повторная контактная печать, которая может производиться как на «Рефлексной», так и на любой другой контактной фотобумаге.
Сущность метода рефлексной печати заключается в том, что копировочный свет, *проходя через основу* фотобумаги и ее светочувствительный слой, отражается от оригинала и попадает вторично на светочувствительный слой. Основным условием получения хорошей фотокопии является правильная экспозиция и обеспечение плотного контакта между оригиналом и фотобумагой при печати.
Фотобумага «Контрастная документная» — среднечувствительный фотографический материал высокой контрастности. Она предназначена для получения фотокопий разнообразной документации методами контактной и проекционной печати.
В качестве вспомогательного негативного материала могут быть использованы фототехнические пленки, а при копировании с двустороннего оригинала — фотобумага «Рефлексная». Эмульсионный слой «Контрастной документной» бумаги хорошо воспринимает карандаш и тушь, поэтому и в готовые фотоотпечатки можно вносить любые исправления.
В таблице приводятся сенситометрические показатели фотобумаг «Рефлексная» и «Контрастная документная».

Тип фотографической бумаги	Светочувствительность, ед. ГОСТа	Полезный интервал экспозиции	Максимальная оптическая плотность	Гарантийный срок хранения, мес.
«Рефлексная»	не менее 0,20	0,3—0,4	не менее 1,15	15
«Контрастная документная»	5—10	не более 0,9	не менее 1,3	20

Мини-советы



● *Предлагаю еще один вариант* переноса спусковой кнопки затвора в камерах типа «Киев-6С» на правую сторону.
Рычаг изготовляется из стальной проволоки ∅2 мм, тяга — из латунной пластинки. Наконечник можно взять от спускового тросика. Крепление осуществляется латунными пластинками толщиной 0,5 мм. Тяга с резьбой наконечника сделана свободно вращающейся для облегчения отсоединения спускового тросика при съемке.

А. ТИТОВ

● Кронштейн для репродуцирования длиной 260 мм (фото 1) можно изготовить из конструкционного профиля. В прорезь профиля вставляется ползунок с резьбой 1/4″ (фото 2). Перемещение ползунка по кронштейну фиксируется затяжкой винта штатива. На концах кронштейна привернуты два фланца. Между фланцами помещается затяжная шпонка с резьбой 1/4″ на одном конце и рифленой головкой — на другом для *закрепления фотоаппарата на* кронштейне. В боковые прорези кронштейна можно вмонтировать осветители.

В. СЕЛЬДЯКОВ

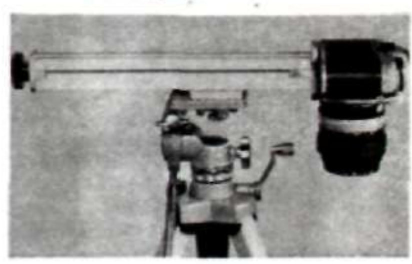


ФОТО 1

ФОТО 2



● Для вращения проявочного бачка от реверсивных двигателей можно использовать магнитную муфту. Муфта состоит из двух плоских магнитов от динамических головок 1ГЛ-40 или 2ГЛ-40. Один *магнит крепится эпоксид*ным клеем на донышко бачка, другой — на выходной вал редуктора.

В. САВЧЕНКО

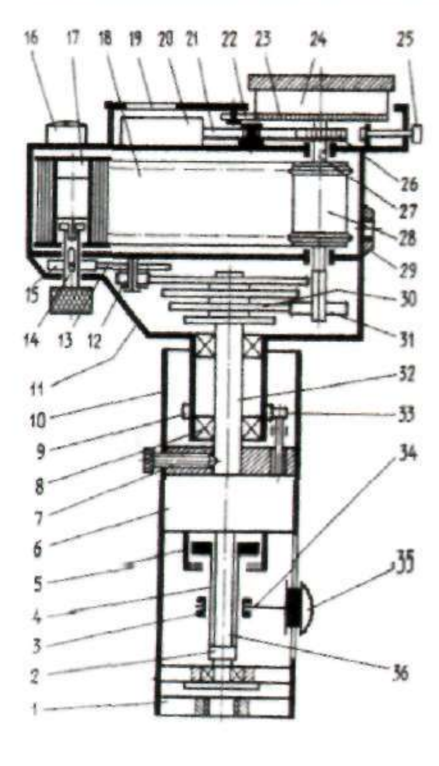


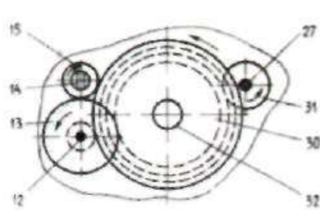
Отвечаем читателям

Расскажите о техническом исполнении снимка «Балерина», помещенного на обложке «СФ», 1985, № 3.
Г. Рыстенко,
Харьков

Автор фотографии кинооператор Е. Швед ответил, что этот снимок интересен именно тем, что никакие дополнительные технические приемы в нем использованы не были. Балерина села у огромного, во всю стену, окна. Контровое солнечное освещение хорошо прорабатывало фактуру белоснежной пачки и создавало прекрасный, равномерно освещенный белый фон. Лучи, прошедшие сквозь стекло, высвечивали огромным пятном светлый пол, что, в свою очередь, было идеальной подсветкой для теней. Оставалось главное — найти «ключ» снимка, выбрать экспозицию. Ситуация и настроение балерины подсказали решение — белая фигура на белом фоне. После замера экспозиции по теням съемка производилась с четырехкратной передержкой (два значения диафрагмы). Белый фон «ушел» в зону передержек, тени высветлились. Это придало снимку воздушность и легкость. При печати ни маскирование, ни отбеливание уже не потребовались. Негатив был проявлен в разбавленном одноразовом проявителе. Состав его концентрированного раствора: трилон Б — 5 г, сульфит натрия безводный — 100 г, гидрохинон — 17 г, сода безводная — 80 г, метилфенидон — 1 г, вода — до 1 л. Рабочий раствор составлен из расчета 20 мл *концентрированного* раствора на 1 л воды. Проявление велось при T=22 °C в течение 18 мин.







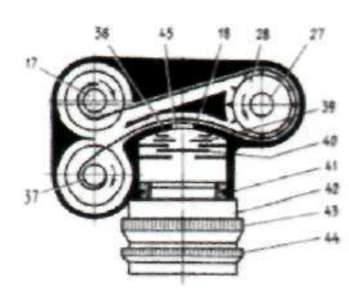


РИС. 1, 2, 3: 1 — штативное гнездо; 2 — муфта свободного хода; 3 — муфта; 4 — пружина с грузиком; 5 — чашка регулятора скорости; 6 — мультипликатор; 7 — винт крепления сканирующей системы; 8 — подшипник; 9 — зубчатое колесо привода счетчика пленки; 10 — корпус регулятора; 11 — корпус фотоаппарата; 12, 13, 15 — зубчатые колеса привода перемотки пленки; 14 — вал подмотки пленки; 16 — уровень; 17 — приемная катушка; 18 — пленка; 19 — окно счетчика кадров; 20 — счетчик использованной пленки; 21 — паразитная шестерня; 22 — собачка храповика; 23 — храповик; 24 — пружинный двигатель; 25 — стопор; 26 — зубчатое колесо; 27 — вал; 28 — транспортирующий (мерный) барабан; 29 — штативное гнездо; 30 — набор неподвижных зубчатых колес; 31 — сменное зубчатое колесо; 32 — ось; 33 — шестерня входного вала мультипликатора; 34 — вилка; 35 — механизм установки скорости сканирующей системы; 36 — вал регулятора; 37 — подающая катушка; 38 — направляющий сектор; 39 — щель регулируемой ширины; 40 — однолепестковый затвор; 41 — объективная доска; 42 — объектив; 43 — кольцо дистанции; 44 — кольцо установки значений диафрагмы; 45 — кадровое окно

Панорамный фотоаппарат со сменными объективами

Принципиальная схема кругопанорамного фотоаппарата со сменными объективами (рис. 1) разработана в целях дальнейшего развития серии панорамных камер, продемонстрированных мной на встрече с фотолюбителями в «СФ».

Пружинный двигатель **24** установлен на конце вала **27** транспортирующего барабана **28** (*для 35-мм кинопленки — зубчатого, для пленки «Рольфильм» — резинового) — мерного вали*ка. Другой конец вала имеет квадратную форму и на него надевается зубчатое колесо **31**, зацепляющееся с одним из колес набора **30**, закрепленных на неподвижной оси **32**, являющейся осью вращения сканирующей системы. Корпус сканирующей системы (корпус аппарата) **11** вращается на подшипниках **8** на оси **32**. Передаточное число каждой пары из колеса набора **30** и сменного колеса **31** транспортирующего барабана подобрано для синхронизации вращения сканирующей системы, сдвига изображения и смещения пленки у экспозиционной щели так, что выполняется условие:

$$\frac{f}{r} = \frac{Z_3}{Z_4},$$

где f — фокусное расстояние сменного объектива;
r — радиус транспортирующего барабана;
Z_3 — число зубьев неподвижного зубчатого колеса набора **30**.
Z_4 — число зубьев сменного зубчатого колеса вала транспортирующего барабана.

Наибольшее из колес набора **30** зацепляется с колесом **12**, которое через фрикцион соединено с соосным ему колесом **13**. Колесо **13** через колесо **15** приводит во вращение через вал подмотки пленки **14** приемную катушку **17**.

Расположение зубчатых колес внизу фотоаппарата показано на рис. 2 (обозначения те же, что и на рис. 1).

Счетчик длины использованной пленки **20** приводится от зубчатого колеса **26** на валу **27** через паразитную шестерню **21**.

Ось **32** сканирующей системы закреплена в корпусе регулятора **10**, который одновременно является ручкой, за которую аппарат удерживается при съемке. На нижнем конце корпуса регулятора укреплено штативное гнездо **1**.

На корпусе сканирующей системы **11** соосно с осью **32** укреплено зубчатое колесо **9**, которое через шестерню **33** и мультипликатор **6** приводит во вращение вал регулятора **36**.

Муфта **3** охватывает пружины регулятора **4** и сочленена с вилкой **34** устройства установки скорости вращения сканирующей системы **35**.

Лентопротяжный тракт пленки **18** состоит из подающей катушки **37**, направляющего сектора **38**, транспортирующего барабана **28** и приемной катушки **17**.

В направляющем секторе **38** имеется щель (кадровое окно), через которую экспонируется пленка **18**.

Объектив **42** вворачивается в стандартное резьбовое кольцо (или байонет, в зависимости от принятой системы крепления сменных объективов), укрепленное на объективной доске **41**, имеющей возможность вертикального перемещения в ласточкином пазу корпуса **11**.

Перед кадровым окном **45** установлена щель **39** регулируемой ширины. За объективом **42** перед щелью установлен однолепестковый затвор **40**, рычаг которого упирается в стопор спускового устройства на корпусе регулятора **10** и удерживает сканирующую систему от вращения и затвор в закрытом состоянии.

После нажима на спусковую кнопку сканирующая система начинает вращаться под действием пружинного двигателя. Одновременно под действием своей пружины открывается затвор **40**.

Пружинный двигатель **24** приводит во вращение вал **27** и насаженные на него транспортирующий барабан, колесо **31** и колесо **26**. Колесо **31** (сателлит) обкатывается вокруг неподвижного колеса **30** (солнечное колесо) и увлекает в движение корпус сканирующей системы (водило получающегося планетарного механизма). Одновременно начинает вращаться вал подмотки пленки и приемная катушка, пленка движется в лентопротяжном тракте со скоростью, соответствующей скорости сдвига изображения.

Величина выдержки определяется по формуле:

$$t = \frac{l}{f} \cdot \frac{T}{2\pi},$$

где t — выдержка, с;
l — ширина щели, мм;
f — фокусное расстояние объектива, мм;
T — время одного оборота сканирующей системы вокруг оси, с.

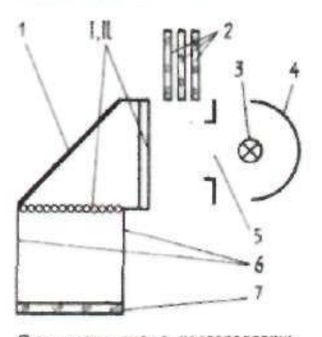
Для регулирования положения главной горизонтали на кадре в зависимости от ракурса съемки объективная доска **41** может перемещаться по вертикали (до 15 мм от центра пленки).

Форматы полнопанорамных кадров

Фокусное расстояние объектива, мм	35-мм пленка, мм	Пленка «Рольфильм», мм
15	24×94	56×94
20	24×125,6	56×125,6
28	24×176	56×176
37	24×232	56×232
50	24×314	56×314

А. НАДЕЛЯЕВ,
Северодвинск

Модернизация увеличителя «Крокус-колор-систем-69 S»



Оптическая схема цветоголовки: 1 — отражатель; 2 — корректирующие фильтры; 3 — источник белого света; 4 — отражатель; 5 — диафрагма; 6 — вертикальная шахта светосмесителя; 7 — матовое стекло; I, II — цилиндрические растры

Для обеспечения равномерной освещенности по полю в оптическую схему осветителя цветоголовки «Крокус-GFA-69S» введено три промежуточных диффузно-рассеивающих элемента, сильно снижающих яркость изображения. Горизонтальная и вертикальная части светосмесителя выполнены из диффузно-отражающих зеркал.

Незначительная доработка осветительной системы позволила снизить время экспонирования при отношении освещенностей по краю и в центре кадра более 0,8.

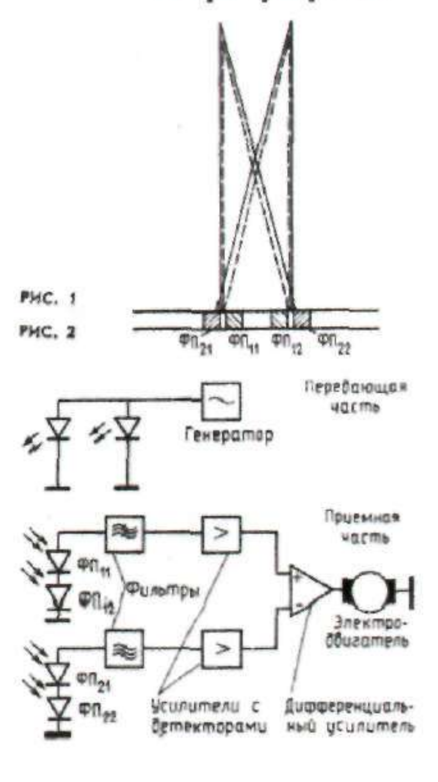
В данной оптической схеме (см. рисунок) исключены диафрагма, диффузные рассеивающие элементы, а диффузно-отражающая поверхность заменена зеркально-отражающей. В промежутке между светофильтрами и зеркалом, а

КОНКУРС «10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ»

также вместо диффузного рассеивателя установлены цилиндрические растры из круглых стеклянных стержней. Элементы растров I и II должны быть ориентированы во взаимно перпендикулярных направлениях. Такие устройства обладают значительно меньшим коэффициентом обратного рассеяния, чем диффузные рассеиватели. Диаметр стержней следует выбирать в пределах от 1 до 2,5 мм. При меньших диаметрах значительная доля светового потока входит в светосмеситель без изменения направления, при больших — происходит грубая разбивка светового потока и проявление пятнистой структуры на выходе, которую невозможно сгладить матовым рассеивателем. После вышеописанной доработки осветительной системы цветоголовки «Крокус-GFA-69S» градуировка шкал светофильтров практически не нарушилась, а цветораспределение на экране осталось в пределах равномерности интегральной освещенности.

М. АКИМОВ,
Э. БЕРЗИНГ,
Харьков

Полуактивная система автофокусировки



Процесс автофокусировки объектива фотографического аппарата в условиях промышленного производства можно упростить, а также улучшить точность регулировки и снизить вероятность ошибок. Основная идея предложения заключается в создании на поверхности снимаемого объекта «опорного изображения», представляющего собой две яркие точки, угловое расстояние между которыми известно.

Создать опорное изображение можно с помощью полупроводниковых лазеров, работающих в инфракрасном диапазоне. Используются два независимых лазера или один, если разделить его луч на две части. Современные полупроводниковые лазеры ненамного дороже обычных светодиодов, а параметры их луча вполне достаточны для измерения дальности на расстоянии до 100 м. Лазерный луч инфракрасного диапазона не виден окружающим, слабо поглощается атмосферой и его легко промодулировать фиксированной частотой для защиты приемного устройства от помех.

В качестве примера рассмотрим съемку аппаратом «Зенит» с объективом «Гелиос-44», угловое поле зрения которого 40°. Если непосредственно под аппаратом установить два лазерных излучателя с углом между лучами 1,11°, то они создадут на снимаемом объекте два ярких «зайчика», которые будут изображены объективом на расстоянии 1 мм друг от друга (при условии, что объектив правильно сфокусирован в плоскости пленки). Расстояние между изображениями «зайчиков» при правильной фокусировке не зависит от снимаемого сюжета, то есть от расстояния до объекта, на который направлен объектив.

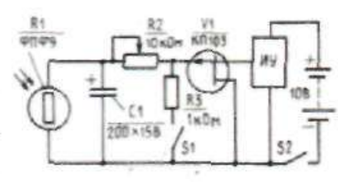
Датчик, анализирующий лазерные метки, представляет собой две пары фотоприемников ФП. Расстояние между парами — 1 мм, а расстояние между фотоприемниками равно диаметру кружка рассеяния — 0,05 мм для 36-мм пленки (рис. 1).

При точной фокусировке объектива все четыре фотоприемника не освещены, и сигнал отсутствует. При нарушении фокусировки освещены наружные фотоприемники $ФП_{21}$ и $ФП_{22}$, и исполнительная система регистрирует сигнал от них. В противоположной ситуации регистрируется сигнал от внутренней пары фотоприемников $ФП_{11}$ и $ФП_{12}$. Для работы системы достаточно одного луча и одной пары фотоприемников, но две пары повышают точность фокусировки для объектов, имеющих не плоскую переднюю сторону.

Схема электронной части устройства приведена на рис. 2. Полупроводниковые лазеры питаются от высокочастотного генератора, что обеспечивает модуляцию их лучей фиксированной частотой. На входе приемного устройства включены узкополосные фильтры, обеспечивающие защиту от помех. Затем сигнал детектируется и вычисляется разность сигналов, проходящих от внутренней и внешней пар фотоприемников. Разностный сигнал управляет исполнительным органом — электродвигателем.

С. ЛАРИОНОВ
634057, Томск,
ул. Карла Маркса, 6, кв. 79

Флашметр для подводной съемки



Флашметр имеет небольшие габариты (80×80×25 мм), прост в настройке и регулировке. Основным элементом схемы (см. рисунок) является индикатор уровня для бытовой радиоаппаратуры ИУ, который выполнен в едином корпусе и содержит линейку дискретных светодиодов. Напряжение на вход ИУ подается с полевого транзистора V1 (КП-103). Датчиком освещенности служит фоторезистор R1 (ФПФ9-2). Схема задержки выполнена на конденсаторе C1 (200×15В). Подстроечный резистор R2 служит для градуировки флашметра. При замыкании контактов S1 конденсатор C1 разряжается через резистор R3, после чего флашметр готов к следующему измерению. S2 служит для включения прибора.

С. БЖИЦКИХ
659700, Горно-Алтайск,
ул. Горноалтайская, 32,
кв. 34

Контроль при проявлении

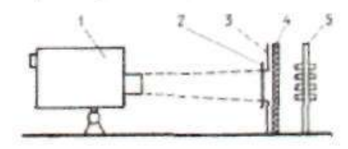


Схема устройства для контроля проявки фотоматериалов: 1 — телекамера; 2 — негатив; 3 — рамка; 4 — матовое стекло; 5 — инфракрасный излучатель

Способ надежного визуального контроля качества негатива во время проявления состоит в том, что пленка на просвет освещается инфракрасным светом с длиной волны 0,9—1,0 мкм и рассматривается с применением электронно-оптического преобразователя. Фотопленка нечувствительна к этой области спектра, а серебро имеет равное поглощение как для видимого, так и для инфракрасного света. Бромид серебра эмульсии слабо поглощает инфракрасное излучение.

В роли электронно-оптического преобразователя можно использовать телекамеру от бытового видеомагнитофона типа «Электроника-видео». Примененный в камере видикон ЛИ-437 имеет максимум чувствительности вблизи необходимой длины волны инфракрасного света, а изображение негатива отлично видно на электронном видоискателе камеры. В качестве осветителя лучше всего использовать светодиоды ИК-излучения, например типа АЛ-107, 4—6 штук которых соединяются последовательно, и через них протекает ток 80—100 мА. Светодиоды помещаются на расстоянии 30—50 мм от матового стекла, а негатив — на расстоянии около 5 мм от стекла на просвет (рис. 1). Камера должна обеспечивать полный обзор площади негатива. Юстировку проводят при дневном свете. Если в распоряжении фотографа имеется стеклянный инфракрасный фильтр, то в роли осветителя можно использовать любую осветительную лампу мощностью не более 15 Вт. При этом единственным требованием является полная неактиничность фильтра по отношению к фотослою и нормальная работа с видиконом, что проверяется в темноте. Помимо установки освещения негатива и юстировки системы, никакой другой наладки не требуется. При желании телекамеру можно изготовить самостоятельно (см. «Радио», 1977, № 11, с. 33—35).

С. СТАНИСЛАВСКИЙ,
Киев

Отвечаем читателям

● Уважаемая редакция!
Расскажите, как самому изготовить матовое стекло светорассеивателя для фотоувеличителя.

Н. Лебский,
Ленинград

Не требует никаких дефицитных материалов простейшее механическое матирование, которое заключается в обработке поверхности стекла наждачной бумагой, под конец — с более мелкой зернистостью. Но процесс этот долог, требует терпения и осторожности.

Более быстрым является метод химического матирования. Один из способов таков. Готовят состав для травления: уксусной кислоты ледяной — 4 мл, спирта ректификата — 30 мл, воды — 100 мл. На стекло, помещенное в кювету (не стеклянную!), равномерным слоем наносят 12 г фтористого натрия и на него наливают указанный раствор. После окончания матирования стекло промывают в проточной воде. Нужно иметь в виду, что фтористые соли не только едки, но и ядовиты, работать с ними необходимо с большой осторожностью.

Другой рецепт матирующего состава: смесь из 10 г сернокислого бария, 10 г фтористого аммония и 12 г фтористоводородной (плавиковой) кислоты тщательно растирают в ступке и наносят кисточкой на чистую поверхность стекла. Дают стеклу высохнуть на воздухе, а затем промывают водой.

Химическое травление дает матовые стекла очень высокого качества. Во многих случаях, когда зернистость такого стекла роли не играет, например при самостоятельном изготовлении светорассеивателя для фотоувеличителя, можно нанести на стекло матовый лак, который продается в магазинах художественных принадлежностей. Такой лак можно приготовить и самостоятельно, растворив в смеси 100 мл чистого бензина и 100 мл скипидара, 10 г хорошего пчелиного воска и добавив 3 мл натуральной олифы. Если лак получается слишком прозрачным, к нему можно добавить немного зубного порошка и тщательно перемешать.

«Практика» — система «В»

НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ



О камерах предприятия «ФЭБ Пентакон» «Практика В-200» и «Практика ВС-1» мы уже рассказывали нашим читателям («СФ», 1980, № 6; 1983, № 12).

За последние годы была разработана «Практика В-100», и все эти три модели, оснащенные линейкой сменных объективов и широким ассортиментом принадлежностей, образовали систему малоформатной фототехники. Общими для них являются компоновка, характерная внешняя отделка, быстродействующий байонет «Практика», заобъективный замер освещенности при полностью открытой диафрагме и электронном учете установленного значения диафрагмы, высокая яркость и большой формат изображения в видоискателе (95% сторон формата кадра), система наводки на резкость с клиновым фокусировочным устройством нового типа, растровым кольцом и матовым кругом.

Все камеры имеют возможность ручной поправки экспозиции в пределах ±2 ступеней, прецизионный затвор с металлическими шторками, выдержку «В», синхронизацию с ИФО на выдержке 1/90 с (эта выдержка является механической и может отрабатываться без батарей), гнезда для кабельного и бескабельного подключения, дающие возможность подключать сразу два ИФО, автоспуск, контакты для моторного



привода. Важнейшие различия касаются экспонометрической автоматики.

В наиболее совершенных моделях «ВС-1» и «В-200» использованы новейшие достижения микроэлектроники, и автоматика действует на двух уровнях.

Уровень 1: предварительный выбор значения диафрагмы (с индикацией в видоискателе) и автоматическая бесступенчатая отработка выдержки в широком диапазоне от 1/1000 до 40 с, причем выдержки до 8 с включительно индицируются светодиодами в видоискателе. Предусмотрена кнопка экспопамяти.

Уровень 2: ручной выбор выдержки от 1/1000 до 1 с и любого значения диафрагмы; возможность сравнить выбранную выдержку с показаниями экспонометра в видоискателе.

Приводим характеристики камеры **«Практика В-100».** Экспонометрическое устройство производит замер при полностью открытой диафрагме, что обеспечивает высокую яркость изображения в видоискателе и удобство наводки на резкость. Бесступенчатая выдержка отрабатывается в диапазоне от 1/1000 до 1 с и отработанное значение показывается стрелкой на шкале в видоискателе.

Система наводки на резкость включает три элемента: тройной клин, расположенный под углом 45° и упрощающий наводку на резкость по предметам с неявным контуром, а также расположенные вокруг клина микрорастровое и матовое кольца. Особенно интересные снимки нередко связаны с необычными условиями освещения. Сюжетно важная часть кадра расположена на очень ярком или очень темном фоне. Для верного определения экспозиции необходимо исключить влияние фона. Для этого яркость замеряют по сюжетно-важной части с близкого расстояния.

Фиксация измеренного значения осуществляется путем одновременного нажатия кнопки памяти на короткое время и поджатием кнопки спуска. Диапазон устанавливаемых значений светочувствительности — от 12 до 36 ДИН (12—3200 ASA). Встроенный автоспуск дает задержку 10 с. Источник питания — батарея 6В типа PX-28.

Объективы выпускаются народными предприятиями «Пентакон», «Йен-Оптик», а также фирмами «Сигма Корпорейшн» и «Тамрон» (Токио). Набор включает 27 объективов с фокусными расстояниями от 17 (104°) до 1000 мм (2,5°), 15 объективов с переменным фокус-

ным расстоянием, перекрывающих диапазон от 24 до 500 мм, и двукратный телеконвертер.
Для системы «Практика» разработаны новые компактные и удобные в обращении объективы «Практикар».
Эти, рассчитанные на ЭВМ конструкции объективов с использованием лучших сортов оптического стекла, с высоким показателем преломления и многослойным просветлением обеспечивают высокую разрешающую способность, отличный контраст, отсутствие искажений и точную передачу цвета. Разработаны два адаптера для объективов с резьбой M42×1 и для объективов «Тамрон».
Технические характеристики некоторых объективов «Практикар», дополняющие публикацию в «СФ», 1979, № 12, приведены в таблице.
Быстродействующий байонет «Практика» гарантирует исключительно точную стыковку электрических и механических пар, взаимодействующих на объективе и камере, а также дает возможность быстрой смены объективов, для чего достаточно нажать кнопку и слегка повернуть объектив. Красная точка облегчает установку объектива на место. Маркировка сделана выпуклой, что позволяет менять объектив в темноте.
Принадлежности. Новые принадлежности для макросъемки значительно облегчают работу. Байонетные удлинительные кольца и автоматический мех гарантируют безотказное действие экспонометрической автоматики. Имеются также приспособления для микро- и астросъемки, репродуцирования, копирования слайдов и других научно-технических целей. Из приспособлений, позволяющих повысить резкость снимков, следует отметить наглазник с линзой для тех, кто носит очки, бленды, увеличительную насадку на видоискатель, поворотную призму, универсальный штатив.
Принадлежности, выпущенные к более ранним моделям, могут использоваться и с камерами системы «В». Адаптер позволяет присоединить кольца и меха с резьбой M42×1 к камерам нового поколения.
В мех встроены контакты для передачи в фотоаппарат значения диафрагмы, установленного на объективе, поэтому замер производится при полностью открытой диафрагме, а дополнительное выдвижение объектива учитывается автоматически. Не требуется второго тросика для привода «прыгающей» диафрагмы. Объективная и аппаратная доски меха могут двигаться независимо друг от друга с помощью микрометрических винтов и фиксироваться в заданном положении. Удлинение меха (от 35 до 140 мм) считывается по удобной шкале. Максимальный масштаб при использовании нормального объектива 3,0 : 1. Удлинительные кольца толщиной 12,5 и 25 мм дают возможность снимать в максимальном масштабе 1 : 1.
Моторный привод. Быстрота действия экспонометрической автоматики фотокамер «Практика В» реализуется в полной мере при использовании моторного привода. Моторный привод позволяет делать серии снимков, не отрываясь от видоискателя. Камера и привод органически связаны между собой. Если, например, на экспозицию нужно больше времени, чем требуется на перевод кадра, то двигатель автоматически задерживается до ее окончания. Скорость съемки с моторным приводом — 2 кадра в секунду. При использовании моторного привода сохраняются все функции аппарата: возможность работы в автоматическом, ручном режиме, на выдержке «В». По окончании пленки в кассете моторный привод автоматически отключается.

Объективы	Угол поля зрения, град.	Число линз/элементов	Резьба под светофильтр	Предел фокусировки, м	Предел диафрагмирования	Длина, мм	Масса, кг
«Практикар» (ГДР)							
2,8/28	75	7/7	M49×0,75	0,25	22	44,8	0,24
1,4/50	45	7/6	M52×0,75	0,36	16	54	0,29
1,8/50	45	6/5	M49×0,75	0,35	16	41,5	0,23
2,8/135	19	5/4	M55×0,75	1,7	22	90	0,47
5,6/500	5	4/4	M118×1,0	8,0	22	430	3,5
5,6/1000	2,5	встроенные фильтры		16	5,6	511	12,0
«Практикар» — «Сигма» (Япония)							
3,5/70—150	34—16	12/9	M58×0,75	0,61	22	130,0	0,58
4,5/100—200	24—12	10/6	M55×0,75	0,58	12	141,5	0,58
«Тамрон SP» (Япония)							
3,5/17	104	12/10	—	0,25	22	47,5	0,27
2,5/90	27	8/6	M49×0,75	0,39	32	70,5	0,42
3,5/24—48	84—48	10/9	M77×0,75	0,60	32	66,5	0,35
2,8/35—80	64—30	9/8	M62×0,75	0,27	32	76,5	0,39
3,5/70—210	34—11	16/15	M58×0,75	0,75	32	169,5	0,75
«Тамрон» с адаптером (Япония)							
2,5/24	84	10/9	M55×0,75	0,25	22	42,5	0,23
3,5/28—50	75—47	9/9	M58×0,75	0,25	32	50,7	0,3
4,5/70—350	34—7	15/13	M82×0,75	2,5	32	278,0	2,17
6,9/200—500	12—5	14/8	M82×0,75	3,0	32	374,5	2,77

Одних только нормальных объективов «Практикар» выпускается пять. «Практикар» 1,8/50 позволяет получать резкие снимки с расстояния 33 см. Имеются также компактный объектив «Практикар» 2,4/50, длина которого 24 мм и светосильный «Практикар» 1,4/50. В ассортименте объективов — «широкоугольник» «Практикар» 2,4/38 с высокой разрешающей способностью, имеющий, благодаря плавающей линзовой системе, минимальное расстояние фокусировки 19 см, а также «Макро-Практикар» 2,8/55 с минимальным расстоянием фокусировки 25 см. Имеются объективы фирмы «Сигма» с переменным фокусным расстоянием в диапазоне 3,5/70—150 и 4,5/100—200. Цветная маркировка шкал обеспечивает удобство обращения и безошибочную установку параметров.

А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

Объектив с переменным фокусным расстоянием

Окончание. Начало см. стр. 41

перемещения передней группы или ее элементов. Одной из проблем, с которыми встречается разработчик объектива, является обеспечение достаточной освещенности на краю изображения при съемке с близкого расстояния. Поэтому у ОПФР минимальная дистанция съемки по абсолютной величине больше, чем соответствующая дистанция у объективов, имеющих постоянное фокусное расстояние. Для съемки с близких расстояний введена макрофокусировка.
Интересной особенностью некоторых объективов является то, что при установке режима макросъемки автоматически устанавливается нормальное фокусное расстояние.
Управление объективом производится поворотом колец установки фокусного расстояния и фокусировки. Если эти два органа управления совмещены, тогда наводка на резкость производится поворотом кольца, а изменение фокусного расстояния — движением того же кольца вдоль оптической оси объектива.
В последние годы появились объективы, где указанные операции совмещены еще и с установкой объектива на режим макрофокусировки. Установка режима макрофокусировки осуществляется поворотом кольца установки фокусного расстояния за отметку « ∞ » (ранее выполнялась поворотом отдельного кольца с фиксирующим элементом).
В 1982 году появился объектив, в котором изменение фокусного расстояния производилось нажатием на клавишу, включающую встроенный микродвигатель.
Выпускаемые в настоящее время ОПФР, за исключением светосильных, не уступают по качеству изображения (кроме дисторсии) объективам с постоянным фокусным расстоянием.

А. ТРАЧУН,
кандидат технических наук

По страницам зарубежных изданий

«Интеркамера-85»

Как сообщил журнал «Чехословацкая фотография», недавно в Праге состоялась юбилейная международная выставка аудиовизуальной техники «Интеркамера-85». Она проводилась в десятый раз. В выставке приняло участие более 90 фирм из 17 стран.
Вниманию зрителей были представлены фотоаппараты, кинокамеры, проекторы, увеличители, проявители, осветительная техника, фото- и киноматериалы, киноэкраны, аудиовизуальные установки, прочее оборудование.
«Интеркамеру», как обычно, сопутствовал целый комплекс мероприятий, в частности XI Международный конгресс, в рамках которого проводился цикл лекций на тему «Изображение и звук».
Международную выставку открыл заместитель председателя правительства ЧССР, председатель Государственной комиссии по научно-техническому развитию и капиталовложениям Яромир Обзина.
Во время проведения выставки состоялось торжественное вручение международных премий.
В этом году лауреатами стали: В. Трусько, начальник технического управления Госкино СССР;
Ф. Колмер, директор Пражского научно-исследовательского института звуковой и видеотехники воспроизведения;
Х. Редлих, технический директор фирмы «Телдец». Золотая медаль «Интеркамеры» присуждена фирме «Сони» (Япония). Почетные дипломы получили фирмы «Москинап» (СССР), «Минолта камера» (Япония).
«Интеркамера-85» представила интересные экспонаты советской фотопромышленности. Торгпредство СССР в Чехословакии совместно со Всесоюзной внешнеторговой организацией «Технонинторг» провело после закрытия выставки пресс-конференцию, участники которой получили много новой информации.
Выставка вызвала большой интерес у общественности. Общее число посетителей составило 65 000 человек, что на 9000 больше, чем в 1983 году. Следующая «Интеркамера» состоится в 1987 году.

Группа «Фемина»

Их семеро, сообщает «Чехословацкая фотография», и до сих пор они в том же составе, в каком начинали в 1979 году, когда основали творческую группу и спорили о первой совместной выставке в Ржевницах, приуроченной к Международному дню ребенка. Светла Черникова, Ивана Гамплова, Мария Матейкова, Ярослава Перглова и Яна Шплихалова по профессии фотографы. Людмила Душкова — литограф, а Алена Викулилова — лаборантка (ее специальность к фотографии не имеет отношения).
За минувшие годы «Фемина» выступила с несколькими успешными выставками и предоставила достаточно материала для размышлений критикам, которые упорно пытаются найти какой-то «типично женский феномен» в творчестве женщин-фотографов. Нам кажется, что этот феномен в том, что работающие жены и матери находят время...
В «Фемине» царит атмосфера не только творчества и тесного сотрудничества, но и взаимовыручки. Например, само собой разумеется, если коллега заболела, за нее другие печатают фотографии, отобранные для выставки, а если нужно, то и варят, пекут, оказывают необходимую в быту помощь.
Планы на будущее? О них, несмотря на типично женскую общительность, члены группы пока умалчивают...

Галерея Ли Виткина

Американский журнал «Попьюлар фотографи» опубликовал заметку об известном деятеле фотографии Ли Виткине, умершем в 1984 году.
Ему было 33 года, когда он основал фотогалерею в Нью-Йорке, получившую признание знатоков фотографии и коллекционеров. На первой выставке в галерее в марте 1969 года было продано только три снимка. Но вскоре Виткин предложил персональную выставку Эдварда Уэстона и за пять недель продал 150 снимков. В последующие два года на выставке экспонировались произведения Эжена Атже, Эдварда Стейхена, Ансела Адамса, Гарри Каллахана, Роберта Хайникена, Имоджин Каннингхем и Льюиса Хайна. В течение 15 лет Виткин организовал и провел более 140 выставок.
Перед тем как открыть галерею, Виткин, выпускник Нью-Йоркского университета, работал журналистом, фотографом, редактором специализированного журнала строительной промышленности. Потом начал издавать собственные фотоальбомы, был консультантом многих музеев и частных коллекций, в том числе музея «Метрополитэн», Музея современного искусства в Нью-Йорке, Международного музея фотографии в Джордж Истмэн Хаусе.
Ли Виткин писал: «Последние 10 лет в фотографии были чрезвычайно яркими и плодотворными. Произошел поразительный скачок от безвестности к славе — причем за очень короткий период. Цены на фотографии неслыханно подскочили. Фотографы стали «суперзвездами».

Дагерр — художник

Музей в Джордж Истмэн Хаусе (США) представляет в своей галерее выставку, посвященную творчеству Луи Жака Дагерра-живописца (1787—1851 гг.), сообщает регулярный бюллетень музея. Дагерр известен всем как изобретатель первого фотографического процесса — дагерротипии. Однако и как художник он внес значительный вклад в развитие реалистической французской живописи.
Осталось очень мало документов, рассказывающих об этом раннем периоде в творчестве Дагерра. Большая часть его живописных произведений погибла во время пожара в середине прошлого века. Даже копии его салонной живописи чрезвычайно редки. Самая большая коллекция картин и рисунков Дагерра, насчитывающая несколько сот произведений и приобретенная у наследников художника, является сейчас частью коллекции Джордж Истмэн Хауса.
Начиная свою карьеру, молодой Дагерр учился вначале у Игнаса Эжена Деготти, главного художника Парижской оперы, а затем у Пьера Превоста, прославившегося своими монументальными живописными панорамами.
Выставка «Дагерр — художник» — первое глубокое исследование его художественного наследия. В экспозиции представлено 85 работ — зарисовки, эскизы, рисунки, литографии, а также произведения его коллеги Шарля Мари Бутона. Совместно с ним в 1822 году Дагерр открыл первую в Париже диораму — здание, в котором помещалось огромное натянутое полотно длиной 45,5 и шириной 71,5 фута, которое публика посещала так же, как в наши дни посещает кинотеатр. Перед глазами изумленных зрителей в красочном освещении неожиданно возникали ожившие картины. Невозможно было отличить реальность от иллюзии.
Стремление Дагерра сохранить в своей живописи точную и правдивую имитацию действительности привело вначале к экспериментированию и, в конечном итоге, к историческому открытию фотографии.

Новый способ

Югославский журнал «Фотокиноревю» поместил информацию о том, что недавно английское телевидение показало передачу, в которой рассказывается еще об одной области применения фотографии. Снимок, полученный в инфракрасном диапазоне излучения, затем с помощью электроники преобразуется в видимое изображение изучаемого объекта. На экране монитора появляется картинка в цвете.
Сфера применения подобной техники очень широка. Сейчас новый способ изучается. Пока оператор рассматривает изображение на экране, оно фиксируется на видеокассету, что дает возможность для последующей проверки.



СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ (СССР)
В НОВОМ РАЙОНЕ



Цена 70 коп.
Индекс